



Ellis K. Waterhouse.

New York.

21. Nov. 1928.







ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 57.

ZUR KUNST DER BASSANI

ZUR
KUNST DER BASSANI

VON

LUDWIG ZOTTMANN

MIT 47 ABBILDUNGEN AUF 26 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1908

INHALT.



ZUR KUNST DER BASSANI.

Allgemeines.

Mit dem Namen «Bassani» — der Ortsname hat den Familiennamen «da Ponte» fast ganz verdrängt — verknüpft sich zunächst für viele nur der Gedanke an zwei seiner Träger, an Jacopo, das Haupt der Schule, und an dessen Sohn Leander als die hervorragendsten Vertreter zweier Stoffgebiete des mit der Legende verwobenen Genre und Landschaftsbildes und des Porträts.

In Wirklichkeit bedeutet er aber die künstlerische Tätigkeit von mehr als vier Generationen.

Diese Zusammenfassung, zugleich als Ausdruck ihrer Würdigung, zieht die Grenzen zu eng und verübt ein Unrecht durch Vergessen von zwei bedeutenden Gliedern des Geschlechts, Francesco dem Aelteren und dem Jüngeren, dem Vater und Sohn Jacopos. Die Gründe hierfür liegen zum Teil darin, daß die Galerien diesseits der Alpen, selbst die am reichsten mit Werken der Bassani — in der Mehrzahl Genrebilder und Porträts — ausgestatteten, in erster Linie Wien und Dresden, nur ein einseitiges Bild ihres Kunstschaffens geben. Erst Venedig vermittelt in seinen Kirchen und Galerien auch einen Einblick in die Tätigkeit auf dem Gebiete des reinen Altarbildes. Will man aber hierin die Jacopos und Francesco d. Ae., und was noch wichtiger ist, deren künstlerische Entwickelung kennen lernen ist der Besuch des Museums von Bassano, der Kirchen der Stadt und Umgebung unerläßlich.

Biographische Notizen.

Die Hauptquellen für die Familiengeschichte der Bassani bilden die Angaben von Ridolfi und Verci; die zum Teil ungenauen Daten fanden in neuerer Zeit eine willkommene Ergänzung durch G. Gerolas Uebersicht der signierten Werke der Bassani und die Veröffentlichung der

Testamente von Francesco d. J. und Gerolamo da Ponte mit angefügtem Stammbaum (bolletino del museo civico di Bassano 1905). Für uns bieten nur die Mitglieder der Familie Interesse, die zu der Kunst der Bassani in Beziehung stehen: in erster Linie Francesco der Aeltere, sein Sohn Jacopo und dessen vier Söhne Francesco, Giambattista, Leandro und Gerolamo, in zweiter Linie die übrigen Abkömmlinge: Giacomo und Marcantonio Apollonio, Söhne von Marina, der Tochter Jacopos, Giacomo Quadagnini, Carlo und Giacomo Scaiaro, welche beide später den Namen «da Ponte» annahmen, Töchtersöhne von Francesco d. J. bezw. Giambattista.

Francesco der Aeltere.

Zeit und Ort seiner Geburt sind nicht bekannt, die «sette communi» und Vicenza wurden als solche genannt; nach den neuesten Forschungen Gerolas[1] stammt seine Familie aus Gallio; das Jahr 1802 bringt die ersten Nachrichten über ihn in Bassano und eine Urkunde von 1518 bezeichnet ihn als dort ansässigen Bürger. Das Datum Vercis 1530 als das seines Todesjahres ist durch Gerola widerlegt, der urkundliche Nachrichten über ihn bis gegen das Ende 1539 nachweist. Seine Erziehung in der Schule der Bellini galt bisher als fast allgemeine Annahme; daß er aber Montagna und den Vivaranis noch näher steht, wahrscheinlich sogar den Unterricht Montagnas genoß, wird die Besprechung seiner Werke zeigen. Seine künstlerische Tätigkeit entfaltete er hauptsächlich in Bassano und Umgebung und von da das Brentatal hinauf bis Cismone. Neben der Malerei beschäftigte sich Francesco viel mit Literatur und Philosophie, in seinen späteren Jahren auch mit Alchymie, über die er selbst eine kleine Schrift verfaßte.

Jacopo.

Jacopo wurde in Bassano geboren, aber auch sein Geburtsjahr steht nicht fest; die Angaben schwanken zwischen 1510—1515 und später; die Zeit um 1515 ist wahrscheinlicher. Weitere Daten Vercis über Steuerbefreiungen, ein signiertes Bild aus dem Jahre 1531 sind unbeglaubigt; die erste einwandfreie Nachricht über Jacopo gibt nach Gerola erst ein Dokument vom Jahre 1535, um welche Zeit er in Venedig weilte. Nachdem er die ersten Unterweisungen in der Malerei bei seinem Vater erhalten hatte, wurde er frühzeitig in die Schule von Bonifacio Bembo nach Venedig gegeben; aus dieser entlief er, wie berichtet wird, sehr bald; nicht glaublich ist die Annahme älterer Schriftsteller, daß er zu einem

[1] Demnächst im Leipziger «Allgemeinen Künstlerlexikon» publiziert.

der Meister Tizian, Parmigianino, Giorgione, deren Studium aus seinen Werken neben dem seines Lehrers unverkennbar hervortritt, in einem näherem Schulverhältnis gestanden hat. Für die Zeit von 1534—1536 sind Werke seiner Hand in Bassano nachgewiesen, die unzweideutig die Einwirkungen der Schule in Venedig verraten. Seine Lehrzeit fällt also mit ziemlicher Sicherheit vor 1534. Bassano war von nun an der ständige Schauplatz seiner künstlerischen Tätigkeit, die sich aber nicht auf diese Stadt allein beschränkte, sondern auch die nächste Umgebung und in weitem Umkreis die Gebiete von Padua, Vicenza, Feltre, der «sette communi», selbst von Trient umspannte. Jacopo war ein einfacher Charakter; in seinem am Ufer der Brenta gelegenen Hause führte er ein beschauliches, nur der Kunst geweihtes Leben. Seine Musestunden füllte die Musik, die in seiner Familie eine Heimstätte fand, das Lesen der Bibel, die ihm, wie schon so vielen, zur unerschöpflichen Fundgrube seines Schaffens wurde, und die eigenhändige Pflege seines Gartens; mit liebevoller Sorgfalt verfolgte er das Keimen und Werden jeder Pflanze, das Blühen jeder Blume; den Naturfreund entzückte das bunte Gefieder des Vogels, der sich auf den Zweigen der Bäume niederließ, nicht weniger als sein Gesang, und jeder Sonnenstrahl, der über den grünen Rasen weghuschte. Dieser Sinn für das Geringste seiner Umgebung, bestimmte nicht zum kleinsten Teil die Entwicklung seiner Kunst. Dieses tätige und zugleich innerlich reiche Leben unterbrachen nur gelegentliche Besuche Venedigs von kürzerer oder längerer Dauer, wo er einen eifrigen freundschaftlichen Verkehr mit Tintoretto, Annibale Caracci und Paolo Veronese unterhielt, dessen Einfluß namentlich auf seine späteren Werke von nicht zu unterschätzender Bedeutung wurde. Seiner glücklichen Ehe mit Elisabetta Merzari entsprossen die vier schon genannten Söhne — ein Erstgeborener starb kurz nach der Geburt — und zwei Töchter. Am 14. Februar 1592 starb er in Bassano, wo er in der Familiengrabstätte der «da Ponte», in der Kirche S. Francesco, allgemein betrauert, unter großem Gepränge beigesetzt wurde. Jacopos Tätigkeit war eine schier unübersehbare; einen teilweisen Begriff davon gibt seine Hinterlassenschaft, die nicht weniger als 187 Werke in seinem Atelier umfaßte.

Francesco d. J. wurde im Jahre 1549, wahrscheinlich am 9. Januar, in Bassano geboren; seine künstlerische Ausbildung erhielt er, wie alle seine Brüder, ausschließlich durch seinen Vater, dessen bevorzugter Mitarbeiter er wurde. Anfangs der achtziger Jahre, wohl 1583 — in diesem Jahre wurde noch die dann 1610 von Leander vollendete Darstellung der Ansicht von Bassano begonnen — siedelte er zu dauerndem Aufenthalt

nach Venedig über. Francesco war eine tiefangelegte Natur von einfacher Sinnesart und großer Herzensgüte, wie auch sein Testament bekundet; zu Trübsinn geneigt — ein Erbteil seiner Mutter — in den letzten Jahren seines Lebens häufigen Anfällen von Verfolgungswahn unterworfen, stürzte er sich am 3. Juli 1592 aus dem Fenster seines Wohnhauses auf die Straße. Der erst 43 jährige wurde seinem Wunsche gemäß in der Familiengrabstätte in Bassano bestattet.

Giambattista, 1553 geboren, künstlerisch am mindesten begabt, war ausschließlich in seiner Vaterstadt und deren Umgebung tätig; demselben Leiden wie Francesco unterworfen, starb er daselbst 1613.

Leanders Geburtstag ist der 26. Juni 1557. Wie Francesco von bedeutenden künstlerischen Anlagen, war er nach zurückgelegter Lehrzeit unter seinem Vater zuerst in Bassano tätig; um 1583 nahm auch er in Venedig im Hause seines Bruders längeren Aufenthalt. Das Jahr 1587, in dem er den Ehebund mit Cornelia Gosetti schloß, findet ihn wieder in Bassano. Bald nach dem Tode seines Vaters und Francescos, dessen Nachlaß er ordnete, schlug er seinen bleibenden Wohnsitz in Venedig auf. Leander war ganz anders geartet als Vater und Brüder; als einer der gesuchtesten Porträtmaler seiner Zeit schnell reich geworden, beteiligte er sich selbst lebhaft an dem rauschenden prunkenden Leben Venedigs, gab gerne durch Musik verschönte und von Gästen belebte Festtafeln; er liebte es, sich in reicher Gewandung mit dem Zeichen der ihm verliehenen Ritterwürde und der Ehrenkette seines Gönners Kaisers Rudolf II geschmückt, in zahlreicher Gesellschaft von Freunden und Schülern öffentlich zu zeigen. Den 15. April 1622 starb er 65 Jahre alt am Fieber und wurde in der Kirche S. Salvatore in Venedig mit den Ehren eines Ritters feierlich beigesezt.

Gerolamo.

Jacopos jüngster Sohn, Gerolamo, wurde am 8. Juni 1566 in Bassano aus der Taufe gehoben. Die erste Zeit brachte er in seiner Vaterstadt zu, studierte dann in Padua (sicher 1587 und 1589); später in die Heimat zurückgekehrt (sicher 1593) widmete er sich ganz der Kunst; gegen Ende seines Lebens siedelte er zur Erweiterung seines Wirkungskreises und Absatzgebietes nach Venedig über, wo er nach kinderloser Ehe am 8. November 1621 verstarb. Aus seinem Testamente spricht eine große Hinneigung zur Kirche, die er auch mit reichen Stiftungen bedachte. Seinem Wunsche gemäß wurde er in S. Francesco, Bassano im Mönchshabit bestattet.

Schon die Zahl der oben genannten Familienmitglieder der Bassani, denen sich noch eine Reihe anderer Schüler und Nachfolger anschloß, gibt einen Begriff von dem Umfang der künstlerischen Tätigkeit, die das Wort «Bassanischule» umfaßt. Zur Ueberfülle schwellen ihre Werke an. Der Ueberdruß, der manche beim Hören dieses Namens überkommt, erscheint begreiflich, wenn man all der schlechten Werke gedenkt, die sich unter seinem Schilde decken. Um zu einem gerechten Urteil zu gelangen, ist es nötig streng zu sondern. Diese Aufgabe ist aber sehr erschwert: die Schule selbst stellt sich als gemeinsame Werkstatt dar, in der alles zusammen arbeitet, überdies sind auch die Signaturen nicht untrüglich; denn der Vater Jacopo gestattet an von ihm begonnenen Werken die durch seine Söhne Francesco oder Leander, auch das umgekehrte Verfahren tritt nicht selten ein. Leander signiert viele von Francesco unvollendet gelassene von ihm zu Ende geführte Werke; dieser und Gerolamo verstehen mit verblüffender Treue Jacopo zu kopieren. Um das Chaos einigermaßen zu entwirren, scheint nur ein Weg denkbar; nur signierte Werke und solche, deren Urheberschaft unleugbar feststeht, zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu wählen. Hierzu gibt die Schrift Gerolas sehr wertvolles Material an die Hand. Die Absicht des Verfassers geht nun dahin, an der Hand einzelner Werke den Entwicklungsgang der Kunst der Bassani mit Francesco dem Ae. — der aber der eigentlichen «Bassanischule» noch nicht angehört — beginnend und die Unterscheidungsmerkmale ihrer Technik so weit als möglich herauszuschälen. Eine streng historische Feststellung ist nicht beabsichtigt, ebensowenig eine erschöpfende Uebersicht der Werke.

DIE KUNST FRANCESCO DES ÄLTEREN.

DIE Annahme eines Schulverhältnisses zwischen Francesco und Gi. Bellini, das bei älteren Schriftstellern durchwegs, bei neueren in der Regel angenommen wurde, läßt sich nicht aufrecht erhalten. Die Betrachtung der nur wenigen Werke, die bisher als von Francesco stammend bekannt sind — glücklicherweise zum Teil signiert und datiert — wird beweisen, daß die Grundlagen seiner Entwicklung auf Montagna zurückgehen und es ist mehr als wahrscheinlich, daß er in dessen Schule seine Ausbildung genoß. Aber auch die Werke von Alvise Vivarini, Cima da Conegliano und G. Bellini haben Anteil an seinem Werdegang. Wie Alvise Vivarini das Harte und Herbe der Kunst Bartolomeo Vivarinis mit der Weichheit, Milde und Lieblichkeit von Bellini zu vermengen suchte, so strebte auch Francesco dahin, die Art Montagnas mit der des Vivarini, Cimas, besonders aber auch mit der G. Bellinis zu verschmelzen. Ein gewisser Eklektizismus äußert sich daher von Anfang an in seinen Werken. Allerdings ist dabei zu beachten, daß alle zur Untersuchung stehenden sicher schon über die Anfangsstadien seiner Kunst hinausreichen. Das Gebiet, auf dem sich diese bewegt ist das des Altarbildes und der Freske. Dem Geiste der Zeit entsprechend weiht er sie hauptsächlich dem Marienkultus im einfachen oder zur «santa conversazione» erweiterten Marienbilde, seltener der Darstellung von Heiligen. Diese «santa conversazione» müssen die Hauptgrundlage der Erörterungen bieten. Streng tektonisch ist ihr Aufbau; in altertümlich würdevoller Feierlichkeit repräsentiert sich die in Dreiecksform gefaßte in einen offenen Hallenbau gestellte Figurengruppe: Maria mit dem Jesuskind von zwei Heiligen flankiert. Francesco ist zwar nicht der erste, der es wagt, den Vorgang in das Freie zu stellen, aber er geht schon von Anfang an über die früheren derartigen Darstellungen von Montagna und A. Vivarini

hinaus, indem er die Rückwand der Halle viel ausgiebiger durchbricht und den Blick des Beschauers auf die freiliegende Hintergrundslandschaft leitet. Dieser Hallenbau wird im weiteren Verlaufe aus einer umschließenden immer mehr zu einer umkränzenden Architektur, bis endlich lediglich die Balustrade die Figurenkomposition von der Landschaft scheidet. Den entscheidenden Schritt zur einheitlichen Bildanschauung, den Vorgang vollkommen frei in die Landschaft zu stellen, unternimmt er nicht; darin überholen ihn Cima und Bellini; dies steht nicht außer Zusammenhang mit seinem strengeren Festhalten an der althergebrachten zeremoniösen Figurendarstellung. Zwar werden auch seine Engeldarstellungen immer naturwahrer, aber zu der menschlich freieren Auffassung des Gesamtvorgangs der Genannten und selbst von A. Vivarini drang er nie durch, obwohl er diese überlebte.

Wie alle seine Zeitgenossen verfällt auch Francesco in dem Bestreben, möglichst naturwahr zu sein anfangs in den Fehler der Uebertreibung, so daß seine Zeichnung und Modellierung wenn auch nicht mehr in dem Maße wie bei Bartolomeo Vivarini eckig und hart erscheinen. Seine Gestalten erhalten dadurch wie auch bei Montagna häufig etwas statuarisches, Muskulatur, Adern etc. treten zu scharf hervor und der physiognomische Ausdruck bekommt etwas Verzogenes, Herbes, nur etwas abgemildert beim Kinde und Weib. Bald aber vollzieht sich unter den schon erwähnten Einflüssen der Fortschritt zu einer weicheren flüssigeren Linienführung, einer weniger spröden Modellierung und zu reicheren und natürlicheren Bewegungsformen; dabei ist auffallend, daß die Gewandbehandlung besonders die Faltengebung von früh ab eine verhältnismäßig freiere und breitere ist.

Die Höchstwerte von Francescos Kunst liegen in seinem ausgeprägten Sinn für Architektur und Raum, seinem glanzvollen Kolorit und in einer prächtigen Landschaftsdarstellung. Wie die gerne angewandte reiche Ornamentik in seiner Architektur redet auch seine Farbengebung die Sprache feinen Geschmacks und der Prachtliebe. Seine Skala ist beschränkt: gold, rot, grün sind die fast regelmäßig wiederkehrenden Hauptlokalfarben, aber satt, warm und oft von strahlender Leuchtkraft, sein Farbenauftrag ist breit und kräftig; die Bevorzugung des Goldtons bekundet deutlich den altvenezianischen Ursprung seiner Kunst. In der Schönheit und im Glanze der Farbe übertrifft er fast Montagna und kommt hierin G. Bellini am nächsten. Seine Landschaftsdarstellung verdient besondere Beachtung; vorerst ist sie nur Staffage, der Figurenanordnung völlig untergeordnet, meist ein von Wegen und Gewässern durchzogenes, durch Wald und Figürliches belebtes Hügelland, dessen braune Tönung altertümlich an-

mutet; weit führt die Landschaft mit einer blauen Bergkette gegen den lichtblauen oder mit goldigem Gewölk bedeckten Himmel abschließend in den Bildhintergrund zurück. Wohl ist sie nur ein aus Wirklichkeitsmotiven aufgebautes Phantasiebild mit der Illusion weiter Perspektive, aber aus ihr spricht dieselbe Heiterkeit und Klarheit wie aus denen Cimas und besonders G. Bellinis.

Francescos Altarbilder.

Das früheste datierte Tafelbild ist die:

«Thronende Madonna mit den hh. Paulus und Petrus»
(M. B., Nr. 2 2,77×2,06 Ph. Alinari, Nr. 20511 F · A · P · FACIEB'AT M · D · XVIIII signiert). (Taf. I, Ab. 1.)

Ueber die Anfänge seiner Kunstentwicklung muß Francesco schon lange hinausgereift gewesen sein, als er dieses Werk schuf; frühere Werke sind nicht bekannt; so soll uns dieses Aufklärung geben über seine Art im allgemeinen, hauptsächlich aber auch über den Zusammenhang mit Montagna und den schon hereinspielenden Eklektizismus.

Die Szene ist von einem lichten Hallenbau umschlossen; unter dessen fast mit überreicher und phantastischer Ornamentik geschmückten Bogen thront die Madonna mit dem Jesuskind unter festlichem Baldachin zwischen Petrus und Paulus. Den Raum trennt eine ziemlich niedere Marmorbalustrade von der uns in ihren allgemeinen Grundzügen schon bekannten Hintergrundslandschaft ab, die aber rechts mit einer schroff sich auftürmenden kulissenartigen Felsenwand schon ganz nahe herantritt. Gesamtkomposition, Architektur, Thronaufbau und Figurenanordnung erinnern vielfach an derartige Darstellungen Montagnas. Für die Abhängigkeit von ihm sprechen aber überzeugender als diese mehr der Allgemeinheit angehörenden Aehnlichkeiten, Typen, Zeichnung, Modellierung und Bewegungsformen, besonders in den Einzelheiten. Der Typus des h. Petrus in unserem Bilde ist dem des h. Benedikt in der Kirche S. Nazaro e Celso in Verona nahe verwandt; die Gestalt gibt uns zugleich allgemeine Anhaltspunkte für die Uebereinstimmung in der Körperbildung, wie sie sich auch anderweitig wiederholt: bei Montagna und Francesco die halbkreisförmige Gestaltung des Oberkopfes, dieselbe Bildung von Stirn, Ohren, Nase, Kinn; bei beiden die kleinen runden Augen, das scharfe Hervorheben der Verbindungslinie von Nasenrücken und Augenbogen, der eckige Ansatz von Hals und Schultern, die fast gleichen Hände mit den spitzzulaufenden Fingern und der Betonung der mittleren Gelenke, die selben Füße mit dem hohen Fußrücken. Sprechen dabei auch allgemeine

Eigentümlichkeiten der Kunst der Zeit mit, so sind die Aehnlichkeiten doch zu viele und in den Details zu übereinstimmend, um rein zufällige zu sein. Allerdings sind die Gestalten der beiden Heiligen gegenüber der Art Montagnas auffällig gedrungen; sie sind es aber auch bei Francesco nur ausnahmsweise. Grundsätzlich scheint er die Größenverhältnisse seiner Figuren den tektonischen strenge unterzuordnen, dies tritt besonders in seiner Madonna in der Kirche von Cartigliano hervor. Bezüglich der Ausgestaltung der Figuren und ihrer Bewegungsformen fallen hauptsächlich die stark ausladende Sitzanordnung von Maria (vgl. Madonna mit Heiligen von Montagna, Berlin K. Fr. M. Nr. 44), das Vor- und Seitwärtssetzen des Spielbeins bei männlichen Figuren, das anfänglich manierierte Halten von Gegenständen als gleichartig auf. Diese Reihe verwandtschaftlicher Züge ließen sich noch vielfach erweitern, der gegebene Hinweis mag aber genügen. In der Beherrschung des Raums zeigt die Darstellung unsern Künstler Montagna, wenigstens was dessen Frühbilder anbelangt, überlegen. Figuren, Architektur und Landschaft sind räumlich trefflich zueinander gestellt, die Gestalten, die später noch mehr an Plastik gewinnen, sind luft- und lichtumflossener und kleben nicht so an Architektur und aneinander, wie es bei Montagna häufig der Fall ist. Besonders geschickt ist die Raumbehandlung in der Landschaft: links läßt er das Wasser des Sees das Gelände mehrfach teilen und im Mittelgrund bis zum linken Bildrand in dasselbe eindringen, ebenso rechts immer wieder Landzungen in die blaue Flut sich vorschieben und noch weiter zurück die staffelförmig aufgebauten Berge sich immer mehr gegen die Mitte zu nähern. Damit wird ein sehr liebliches abwechslungsreiches Landschaftsbild mit dem Eindruck selten tiefer Perspektive geschaffen. Auch in ihm tritt aber schon Francescos Eklektizismus hervor: der linke Teil mahnt an die Landschaftsdarstellung von G. Bellini in «Maria und dem Kinde» (Ven. Acd., Nr. 612); der aufragende Felsen rechts an die in Cimas «Geburt Christi» (Kirche Carmine, Venedig).

Prächtig leuchtend und harmonisch ist die Farbengebung: in Gold und Purpurrot strahlt das Untergewand von Maria, grünlich blau ist ihr Mantel, goldig ihr Kopftuch, goldig ihr und der Heiligen Nimbus, goldiggelb und grünlichblau die Gewandung von Petrus, olivgrün und purpur die von Paulus, sattgrün das vom Baldachin herabfallende Tuch. Die Hauptfarben gold, rot und grün wiederholen sich im Dreiklang fast in gleicher Wärme in der äußerst feinen Ornamentik von Thronsessel, Baldachin und Hallenbau, immer mit Ueberwiegen des Goldtons. Das gedämpfte rot, braun und dunkelorange des Fußbodens und der Balustrade, der braune und grünlichbraune Ton des Geländes, die lichtblaue Farbe von

Wasser, Bergen und Himmel verstärken nur die leuchtende Kraft der Hauptkomposition. Eine glanzvoll freudige Farbenharmonie spricht aus dem Bilde, über dem, wie bei Francesco Regel, ein gleichmäßig helles Licht liegt. Den Himmelshintergrund hellt er gerne, wie es am auffallendsten in seiner Madonna in S. Donato, Bassano zutage tritt, in Bildmitte zu einer Art Lichtglorie um die Hauptfigur auf. Die in unserem Bilde noch starken Licht- und Schattengegensätze — auch in der Faltengebung der Gewänder durch die farbigen Mitteltöne scharf hervorgehoben — mildern und verfeinern sich von Bild zu Bild zusehends.

Von Bedeutung für den derzeitigen Stand von Francescos Kunst ist auch das psychologische Moment seiner Figurengruppierung und ihre psysiognomische Ausgestaltung. Ist das Verhältnis von Maria zum Jesuskind und von diesem zu Petrus schon ein sehr natürliches, wenn auch noch nicht so vertrautes wie bei ähnlichen Werken G. Bellinis, so bewahren andererseits die Apostel noch die steif zeremoniöse Haltung und in ihren Psysiognomien einen herben fast mürrischen Ausdruck, dieser ist nur bei Maria und dem Kinde zum Ernst gemildert, aber noch nicht zur lächelnden Freude des Familienglücks gestimmt.

Mit dieser Beschreibung ist auch das allgemeine Bild der übrigen «santa conversazione» und verwandter Heiligendarstellungen gegeben.

Die «h. Justina mit den hh. Michael und Georg» (1520 datiert u. sig., Pfarrkirche in Solagna im Brentatal; Ph. Alinari, Nr. 20638) durch prächtige Farbengebung, «die Madonna mit den hh. Donatus und Michael» (Kirche St. Donato, Bassano, Ph. Alinari, Nr. 20534) durch realistische Bewegungsmomente und Belichtung und «die Madonna mit den hh. Johannes d. T. und Simon» (Pfarrkirche in Cartigliano (Veneto) Ph. Alinari, Nr. 20637), durch geschickte Komposition, landschaftliche und physiognomische Ausgestaltung sich auszeichnend, bauen sich im großen Ganzen auf denselben Grundsätzen auf, und doch sind die auf demselben Gebiete sich entwickelnden Fortschritte nicht unwesentlich. Im kompositionellen Aufbau vollzieht sich ein bedeutungsvoller Schritt zur einheitlichen Darstellung: der Hallenbau ist aus den santa conversazione von S. Donato und Cartigliano verschwunden, Maria thront unter freiem Himmel, nur mehr die Balustrade trennt von der Landschaft, die in letzterem Bilde ganz nahe gerückt und einem Wirklichkeitsbilde der Umgebung entnommen scheint. Die Zeichnung wird genauer, die Modellierung eine natürlichere besonders des Nackten, (bestes Beispiel der h. Johannes in der Madonna von Cartigliano); die Gesichtszüge des Mannes glätten sich, der Ausdruck von Maria und dem Kinde wird freundlicher, lieblicher — sehr anziehend wieder im Cartiglianobild, — und damit

vollzieht sich eine Annäherung an A. Vivarini und G. Bellini. Noch stärker tritt diese Entwicklung über Montagna hinaus in den Bewegungsmomenten hervor: Die Gestalten selbst werden freier bewegt, an Stelle des überzierlichen Anfassens und Umfassens, tritt ein wirkliches Zugreifen und Umschließen; besonders anschaulich zeigt sich dies bei Vergleich der Apostelgestalten des ersten Bildes, mit denen in der «h. Justina» dann weiter mit denen in der «Madonna von S. Donato» sowie des Jesuskindes in diesem mit dem in der «Madonna von Cartigliano». Ganz prächtig realistisch gefaßte Motive treten dabei zutage: wie das Abwehren des vom h. Michael geführten Lanzenstoßes durch den Teufel in der «h. Justina», das Aufraffen des Mantels durch den h. Donato, das kraftvolle gegenseitige Umfassen und Umschlingen von Maria und dem Jesuskinde in der «Madonna von Cartigliano». Die Farbengebung und Lichtbehandlung erfährt der Hauptsache nach keine weitere Veränderung; am wesentlichsten ist das Auflichten des Inkarnats, mit dem eine größere Natürlichkeit und feinere Differenzierung, sowie die des Lichtes Hand in Hand geht.

Auch diese Darstellungen weisen mit Nachdruck auf den Zusammenhang mit Montagna, A. Vivarini und Bellini hin. In der «Madonna von Cartigliano» erkennen wir den ins Zarte und Liebliche verschönten Typ der Madonna Montagnas (K. F. M. Berlin, Nr. 44) wieder, ebenso den des Jesuskindes, das nur seinen Platz geändert hat. Wie weit Francesco aber in der Natürlichkeit über Montagna hinausgewachsen ist, das beweist die nun nicht mehr balancierte sondern standfeste Stellung des Kindes und die Verwandlung der sonst gleichen Bewegungsmotive von einem rein äußerlichen Berühren in ein an sich Pressen und Umschlingen. In dem Marientyp der «Madonna von S. Donato» erkennen wir den weicheren A. Vivarinis aus dessen «Madonna mit den sechs Heiligen» (K. F. M. Berlin, Nr. 38) wieder. Modellierung und hinweisende Gebärde des h. Johannes in Francescos «Madonna von Cartigliano» nähern sich mehr der Art Vivarinis in dem eben genannten Berlinerbilde; der Stifter in Mönchstracht in der «Madonna von S. Donata» in kleiner Figur — bezeichnend für den Stil der Zeit — ist wieder die genaue Replik des nun in den Vordergrund gerückten Mönches aus Montagnas Marienbilde (K. F. M. Nr. 44).

Vergleicht man dazu noch den Marientyp Bellinis überhaupt, vornehmlich den der «Madonna» in S. Francesco de Vigna in Venedig, die Körperbildung namentlich beim Jesuskind, die Landschaft in seiner «Madonna mit dem Kinde» (Ven. Acd. Nr. 612), im vorher zitierten Bilde und anderen, so scheinen die Beweismittel, die sich aber noch vielfach erweitern ließen, für unsere Behauptung der immer stärkeren Annäherung an die genannten Künstler als genügend.

Das 1523 datierte und signierte

«Pfingstfest»

in der h. Geistkirche in Oliero im Brentatal kann als eine erweiterte «Santa conversazione» aufgefaßt werden: Die thronende Madonna, umgeben von den Aposteln, unter denen Petrus und Johannes durch überhöhende Anordnung und farbig besonders hervorgehoben sind, und im Zenith des Bogens Gottvater in Wolken schwebend, in der zur Zeit üblichen Art wie sie auch Darstellungen Alvise Vivarinis aufweisen. In Architektur, Thronaufbau und farbig ist das Bild dem der h. Justina in Solagna verwandt. Die Mehrung der Figuren wirkte verschiedentlich fördernd auf Francesco: in der Raumbehandlung trotz des primitiven Auskunftsmittels der Ueberhöhung, in der Mehrung der Bewegungsmotive in Haltung und Gebärde, in der Bereicherung der Farbenskala und der physiognomischen Differenzierung. Zwei Heiligendarstellungen (M. B., Nr. 3 u. 4 je 146×0,69) «Johannes der Täufer» und «Petrus» aus der Kirche von Rosà bringen nichts Neues; dagegen ist ein «h. Sebastian an der Säule» noch jetzt in derselben Kirche mit der Jahreszahl 1530 — der ganzen Bilddarstellung, Architektonik, Landschaft und Farbengebung nach sicher von Francesco — der gereiften Formengebung halber von besonderem Interesse.

Ein Bild des Museums von Bassano eine Beweinung Christi (Nr. 5 1,87×1,87 Ph. Alinari, Nr. 20521) wird von jeher als Werk Francescos oder Jacopos umstritten; diese Zweifel haben ihre berechtigten Gründe, und ich möchte sie noch erweitern; das Bild weist entschieden die Arbeit verschiedener Hände auf! Erinnert der landschaftliche Hintergrund auch in Detailmotiven sehr an den in der «Madonna mit dem h. Petrus und Paulus», so bleibt er jedoch in seiner flächigen papiernen Art weit hinter dem erwähnten zurück; die Formenbildung der Felsen, Bäume, Pflanzen bs. des Vordergrundes ist eine von der Art Francescos teilweise, von der Jacopos ganz verschiedene, ebenso die Wolkenbildung. Gleiche Differenzen ergeben sich im Figürlichen. Der fein ausgearbeitete edle Kopf von Maria — in dem ich am ehesten die Hand Francescos erkennen möchte — ist von der herben harten Bildung des von Christus und von der flachen der übrigen ganz verschieden; das gleiche gilt für Hände und Füße. Auch die einförmige Aneinanderreihung der verschieden räumlich behandelten zum Teil flachen Figuren entspricht nicht dem ausgesprochenen Raumgefühl von Francesco und Jacopo. Die Farbengebung in einer bisher ganz fremden Farbenskala schwarz, rostrot, violettbraun, schwarzbraun ist von der Art Francescos ganz abweichend und entbehrt der Leuchtkraft; eher stimmen noch die Farben der Landschaft; auch die Belichtung ist nicht die helle klare Francescos.

Ich möchte am ersten an ein Werkstattbild, nach Entwurf und unter teilweiser Beihilfe Francescos, ausgeführt glauben, wobei vielleicht auch der junge Jacopo — möglicherweise in den Gestalten von Johannes und Magdalena, die an Frühbilder von ihm erinnern — mitbeteiligt war.

Fresken.

Die Nachrichten über Francescos Freskomalerei sind äußerst spärliche, und was an Darstellungen bekannt ist, ist nicht voll beglaubigt.

Eine thronende Madonna in tiefrotem Kleide und dunkelgrünem Mantel, das Jesuskind auf dem Schoß auf hellem Landschaftshintergrund, 1523 datiert, befindet sich an einem Hause gegenüber dem Rathause in Bassano.[1] Das Bild wurde von jeher Francesco zugeschrieben; die ganze Bildanordnung, Zeichnung, Modellierung und Farbe sprechen dafür. Das «bolletino del Museo civico di Bassano 1907» spricht Seite 125 in einer kurzen Notiz über wertvolle, aber schon stark verdorbene, mir leider nicht bekannte Fresken in einer kleinen Kapelle in Cismone als wahrscheinlich von Francesco und aus dem Jahre 1517 stammend. Die uns bekannten Bilder mit dem Jahre 1519 beginnend — die von Ridolfi Francesco zugesprochene «santa conversazione» mit dem h. Bartolomeus im Museum von Bassano und dem h. Johannes d. T. wurde von mir als unserm Künstler nicht mit Sicherheit angehörig außer Betracht gelassen — gehen über das Jahr 1530 nicht hinaus. Sicher existieren noch aus der Zeit vor und nachher stammende nicht bekannte Werke, nicht benannt oder unter anderem Namen. Die Betrachtung der wenigen war jedoch genügend, uns seine Art und die Zusammenhänge seiner Kunst und Francesco als einen Meister kennen lernen zu lassen, der nicht nur als Stammvater der Künstlerfamilie sondern als solcher selbst Beachtung verdient.

[1] Ph. Alinari, Nr. 20545.

DIE KUNST JACOPOS.

VON seiner Einweisung in die Kunst bei seinem Vater und seiner weiteren Lehrzeit bei Bonifacio war bereits die Rede. Von Venedig brachte er als Haupterrungenschaften einen erweiterten Gesichtskreis, Sinn für freiere Kompositionsweise, Zeichnung und Modellierung, eine Bereicherung der Stoffgebiete und eine noch wärmere Farbengebung, als er schon bei seinem Vater erworben hatte, mit in die Heimat zurück; als deren Vermittler kommen neben Bonifacio auch Tizian und Tintoretto in zweiter Linie Palma d. Ae. und Parmigianino in Betracht.

Unverkennbar macht sich anfangs in seiner Zeichnung und Modellierung, die sich der Bonifacios am meisten nähert, eine mangelnde Durchbildung bemerkbar, die wohl auf die kurze Lehrzeit zurückzuführen sein wird. Während er von Anfang an die Tier- und Pflanzenwelt organisch richtig darstellt, ringt er sich erst spät zum vollen Verständnis der Formen und Funktion des menschlichen Körpers durch. Daß bei diesem Streben nach Vervollkommnung in Zeichnung und Modellierung auch Einflüsse deutscher Kunst mitsprechen, wird Sache späterer Beweisführung sein. Jacopos Gemütsanlage, Lebensweise und seine Freude an dem Geringfügigsten in der Erscheinungswelt wurde bereits erörtert; sie mußten wesentlich bestimmend auf seinen Werdegang einwirken. Ihre Rückäußerung finden wir in der Art, wie er seine Kompositionen, vornehmlich die Landschaft, die sich erst allmählich großzügiger und einheitlicher entwickelt, von Kleinem ins Große ausbaut, in der Vorliebe für die Einzelwerte der Farbe und gewisse Farbtöne sowie für Einzellichteffekte, in seiner epischen Darstellungsweise, die nur selten zu kraftvoll dramatischer Bewegung sich erhob; und schließlich in der Stoffwahl selbst: Das mit der Legende verwobene Genre und Landschaftsbild aus dem dann dieses selbst hervorging, wird zum Lieblingsfeld seines künstlerischen Schaffens.

Die allgemeine schier überschwängliche Aufnahme, die diese Kunstrichtung Bassanos fand, wäre dennoch unerklärlich, wenn ihr nicht der Zug der Zeit entgegengekommen wäre. Dem Gipfelpunkt der politischen Machtstellung Venedigs, das auch die terra ferma in weitem Umkreis beherrschte, war der einer rauschenden prunkenden Lebensführung gefolgt, die auch in der hohen venezianischen Kunst zum Ausdruck kam. Wie sich aber aus diesem Leben heraus als Rückschlag die Sehnsucht nach der Einfachheit, Natürlichkeit und Beschaulichkeit des Landlebens ergab, so trat dieser ebenso in der Kunst in der Hinneigung zu diesen Schöpfungen der Bassani hervor. Häufig wird über diesem Stoffgebiet, das ihren Weltruhm begründete, Wert und Umfang von Jacopos künstlerischer Tätigkeit auf dem des Fresko, des Porträts und vor allem des reinen Altarbildes, wenn man so sagen soll, unterschätzt; gerade diesem Gebiete aber gehören einige seiner glanzvollsten Leistungen an und für die Erkenntnis seiner Entwicklung ist ihre nähere Betrachtung unerläßlich.

Jacopo ist in der Hauptsache Naturalist und Kolorist, seine Hauptvorzüge bestehen in einer bisher unerreichten Natürlichkeit der Darstellung der Tier- und Pflanzenwelt sowie des Gegenständlichen, einem leuchtenden Kolorit, einer wenn auch künstlichen Lichtführung von oft feenhaftem Zauber und einem hochentwickeltem Gefühl für die Stimmung in der Natur.

Im Laufe seiner Entwicklung wird das Verhältnis von Licht und Farbe Hauptzweck seiner Bilddarstellung. Aber dem Lichtproblem geht er nicht in dem großen Sinne einer einheitlichen Lösung nach wie etwa Greco oder Velasquez; sein Weg führt vielmehr zu Einzellichteffekten und zum Halbdunkel, hierin jedoch wieder nicht in dem großzügigen Stil Rembrandts, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß sich in verschiedenen Werken Ansätze zu dem hohen Aufstieg dieses genialen Lichtkünstlers herauslesen lassen. Diese Betonung der Lichtwirkung wurde auch die Veranlassung zur Veränderung seiner Technik, die sich so in zwei Manieren scheidet. In seiner ersten Manier stellt er warme harmonisch wirkende Farben nebeneinander, Licht- und Schattengegensätze sind weniger stark betont, ein mildes ausgeglichenes Licht liegt über der ganzen Darstellung, der Farbenauftrag ist breitflächig und gleichmäßig.

In seiner zweiten Manier setzt er die Komplementärfarben meist zu Zwei- oder Dreiklängen vereinigt ungebrochen nebeneinander, er holt das Metallische aus ihnen heraus und sucht das Höchstmaß ihrer Leuchtkraft zu erreichen, der aber durch die Lichtbehandlung teilweise wieder Eintrag geschieht. Diese geht schließlich bei meisterhafter Abstufung von

Licht und Schatten stark auf Relief- und Kontrastwirkung; er arbeitet vom Dunklen ins Helle und überschüttet alle hervorstehenden Teile des Figürlichen und Gegenständlichen mit Lichtern und Reflexlichtern. Dabei ist der Farbenauftrag weit pastoser, nicht mehr regelmäßig und breitflächig, sondern in Farbflecken mit kühn und zerstreut aufgesetzten Lichtern. Die Absicht auf Harmonie in Farbe und Licht geht nicht mehr auf Nah- sondern Fernwirkung. In seiner reifsten Zeit vollzieht sich hierin wiederum eine Milderung und ein Ausgleich.

Werke der ersten Manier.

Es erscheint nicht zweifelhaft, daß die Kunst Jacopos zunächst an die seines Vaters anknüpft und in erster Linie auch dessen beliebtestes Stoffgebiet, das der «santa conversazione», am meisten pflegt. Dafür geben die Nachrichten Vercis und verschiedene Werke in der Umgebung von Bassano Zeugnis, von denen zwei mit voller Sicherheit Jacopo angehören: eine «santa conversazione» in der Pfarrkirche von Borso bei Bassano, eine «Geburt Christi» in der von Valstagna im Brentatal und wohl auch eine leichter zugängliche «Madonna mit zwei Heiligen» der Augsburgergalerie, ein sehr mäßiges, aber gerade für die Fehler seiner Erstzeit in Zeichnung und Modellierung sehr bezeichnendes Schulbild. (Nr. 314 1,74×2,18).

«Die Madonna mit dem Jesuskind
und den hh. Johannes der Täufer und Zeno» (Borso)

zeigt im kompositionellen Aufbau ganz die Art des Vaters; nur hat der bei diesem geradlinig herabhängende Vorhang eine mehr dekorative gewundene bogenartige Form angenommen; neben Maria sind zwei blumentragende Putten eingeführt, die Heiligen bewegter; damit ist die altertümlich strenge und zeremoniöse Anordnung durchbrochen und freier ausgestaltet. Die noch unbeholfene Zeichnung und Modellierung zeigen einige in Jacopos Anfangszeit immer wiederkehrende Fehler: auffallend gedrungene Männergestalten mit gelenklosem Körperbau, gekrümmten Rücken, unnatürlich eingezogener Form des Wadenbeins dicht unterhalb des Kniees, beim Jesuskinde starke Verzeichnung der Arme und klumpenförmige Füße. Die Farbengebung zeigt noch enge Anlehnung an Francesco: rot und gold dominieren in der Ornamentik, gold und blau sind die Farben der Gewandung von Maria, tiefbraun ist das Inkarnat der Männer, blau sind die Berge, hellblau der Himmel.

«Die Geburt»

in Valstagna zeigt die kompositionelle Unbeholfenheit eines werdenden von Ueberkommenem noch ganz abhängigen Künstler, der aber doch

schon Eigenes in die Arbeit zu legen wagt. In einer durch ausgezackte spärliche Mauerreste mehr angedeuteten als ausgeführten Tempelruine — alles noch sehr flächig — steht Maria, die viel zu kurz geratenen Hände zum Gebete gefaltet; ihr zu Füßen liegt in ganz steifer Bildung das Jesuskind, Maria gegenüber steht Josef mit über die Brust gekreuzten Armen dasselbe anbetend; im lichtgrauen Gewölk schwebt Gottvater und im Zenith des Bogens die Taube des h. Geistes. Auffassung und Darstellungsweise sind also noch ganz befangen und altertümlich. Dagegen gibt der Hintergrund schon Eigenes: tiefer zurück noch die von Francesco her bekannte Landschaft, weiter im Vordergrunde aber rechts ein Hügel mit weidenden Schafen und links das Gelände durch Figuren genrehaft belebt — alles allerdings noch in ziemlich ursprünglicher Art —. Auch in der Farbengebung zeigt sich Werdendes: der Goldton hat seine Vorherrschaft verloren, ohne ganz verdrängt zu sein, außerdem tritt auch schon grau, eine der späteren Hauptfarben, auf den Plan. Der Frühzeit gehört ebenfalls das Diptychon einer Verkündigung Mariae im Museum von Vicenza an.

Den vollen Einblick in die Entwicklung der ersten Manier geben uns aber erst eine Reihe von Werken im Museum von Bassano. Diese, in der Zeit von 1534 bis Ende der vierziger Jahre entstanden, bekunden schon ganz den Einfluß des Aufenthalts in Venedig und zugleich den eigener Veranlagung. Mit Ausnahme eines einzigen behandeln sie legendäre Stoffe des alten und neuen Testaments. Es sind dies:

«Die Flucht nach Aegypten» Tafel II, Abb. 3.

(M. B. Nr. 6, 1,83 × 1,98 sig. jacobus a ponte, nach Verci war weiter die Jahreszahl 1534 zu lesen; Stich von P. Vedovato, Lithographie von Facci, Ph. Alinari Nr. 20512.)

«Die Jünglinge im Feuerofen»

(M. B. Nr. 8, 1,40 × 2,25 sig.; mit dem Wappen der Navagier; Luca Navagier war Podestà von Bassano Okt. 1534—Febr. 1536. Ph. Alinari Nr. 20515.)

«Der Podestà Matteo Soranzo vor der Madonna mit der h. Lucia und den hh. Matthäus und Franziskus»

(M. B. Nr. 7, 1,53 × 2,49 sig.; M. Soranzo war Nachfolger des Navagier bis Juli 1537; Ph. Alinari Nr. 20513 u. 20514).

und die Pendants:

«Die Ehebrecherin vor Christus» und «Susanna im Bade»

(M. B. Nr. 9 u. 10, je 1,40 × 2,25 Ph. Alinari Nr. 20517 u. 20516; nach G. Ludwig geht die «adultera» auf das gleichnamige 1544 gemalte Bild Bonifacios (Ven. Akd. Nr. 278) zurück.)

Die nähere Betrachtung der «Flucht nach Aegypten» soll uns die erste Art Jacopos näher kennen lernen.

Wir stehen vor etwas in Francescos Kunst ganz unbekanntem; statt einer steifen zeremoniösen Szene die epische Darstellung eines wie in der Wirklichkeit sich abspielenden Geschehnisses im Flusse der Bewegung: die h. Familie zieht am Vordergrunde einer Landschaft an uns vorüber.

Noch wirken die Teile der Komposition, die in Dreiecksform sich aufbauenden Figuren, der von links sich hinter diesen als Kulisse einschiebende Hügel, und die weitere Hintergrundlandschaft als zu selbstständig, in den Größenverhältnissen noch nicht richtig zueinander abgewogen. Die mit großer Natürlichkeit und fast peinlicher Genauigkeit behandelten Details des Vordergrunds, Bäume, Pflanzen, betonen zu sehr das Streben nach Naturwahrheit gegenüber dem Ganzen. Die Komposition erscheint so, aus Kleinem zum Großen sich aufbauend, mehr zusammengestellt als organisch verbunden und dennoch ist ein großer Schritt zur einheitlichen Bilddarstellung gemacht.

Die sorgfältige Zeichnung und Modellierung der Gestalten hat das Harte und Herbe, am ehesten noch bei Joseph wahrnehmbar, verloren; freilich ist sie vorerst nicht plastisch und keineswegs vollkommen richtig.

Die Schulung durch Bonifacio tritt deutlich zutage in der ganzen Körperbildung und deren Details, wie in der Form des Kopfes, der Ohren, der kleinen Augensterne, des Halsansatzes, der Gliedmaßen, hier namentlich in der des Wadenbeins etc.; ein Vergleich mit den Werken Bonifacios «des reichen Prassers» in der Akademie Venedig und in den Darstellungen des «Triumphes der Liebe» und der «Keuschheit» in der Londoner Nationalgalerie sind für Klarstellung dieser Verhältnisse besonders lehrreich. Ebenso ist auch die Kompositionsweise durch Bonifacio beeinflußt; hiebei sprechen aber schon die erwähnten anderen Vorbilder wesentlich mit.

Für Jacopos schon weit fortgeschrittene Kunst in der Wiedergabe der Tier- und Pflanzenwelt, des Geländes und des Gegenständlichen, gibt ein Blick auf die Abbildung mehr als lange Erörterungen. Die Bewegungsformen sind freilich zum Teil noch unbeholfen und einförmig, aber überall geht die Absicht auf volle Natürlichkeit und reichere Belebtheit.

Die Gebärdensprache — meist, wie die Figurenkomposition, in Dreiecksform angeordnet — beginnt bereits sich der bedeutungsvollen Rolle be-

wußt zu werden, die ihr Jacopo alsbald — wie Leonardo da Vinci — für die Verknüpfung des Figürlichen und die Raumdifferenzierung zuweist.

Die Figurenanordnung selbst ist noch einförmig, die Verbindung wirkt zu äußerlich und gesucht.

Der Grundsatz der Flächenfüllung sowie der Durchschneidung der Gestalten oder des Gegenständlichen durch den Bildrand — eine Forderung der Zeit — ist auch in der «Flucht nach Aegypten» gewahrt, wenn auch noch nicht in dem ausgeprägten Maße wie späterhin, wo Jacopo hierin nicht selten übertreibt. Schwach ist noch die Raumbehandlung; Figuren und Hügel wirken noch ganz flächig, sie lösen sich nicht voneinander und gehen nicht in die Tiefe, am ehesten noch die weitere Hintergrundslandschaft. Diese erweckt auch den Eindruck als ob sie mit richtiger Perspektive geschaut sei; deren Mangel tritt aber bei der Ueberleitung des Vordergrunds zum Hintergrund offen zutage. Jacopo sucht diesen Fehler dadurch zu verdecken, daß er die Kulisse des Hügels den Hintergrund überhöhend, die ganze Bildfläche durchqueren läßt, ein Auskunftsmittel, das in der Erstzeit ähnlich fast regelmäßig wiederkehrt. Folgerichtig ist, daß in der Darstellung wo die allgemeinen Gesetze der Perspektive noch nicht erkannt sind, auch die der atmosphärischen Einflüsse auf die Deutlichkeit der Umrißlinien noch nicht zur Geltung kommen.

Ein wesentliches Moment des Fortschritts zur natürlichen Darstellung liegt in der Auffassung selbst, wie die Flucht als familiäre Szene in die umgebende Natur gestellt ist; auch in Einzelheiten bekundet sich derselbe in dem mütterlich vertrauten Verhältnis zwischen Maria und dem Jesuskind, in der Sorge, die aus dem Antlitz von Joseph und dem der beiden Jünglinge, die Maria folgen, spricht; nur der Knabe vor ihr sieht auf den Beschauer und durchbricht, wenn auch hier nicht besonders auffällig, die Konzentration des Bildinhalts. Dies ist bei Jacopo der es liebt eine oder mehrere Figuren ganz teilnahmslos an dem Hauptvorgang zu lassen, und sie überdies nicht selten auch porträtmäßig zu stark betont, sehr häufig der Fall.

Erinnert die flächig und breit gehaltene Farbengebung zum Teil noch an die Francescos, so zeigt sie sich doch offenbar ebenfalls von Venedig schon stark beeinflußt. Die Vorliebe Jacopos für die Farben rot, grün, grau tritt schon in die Erscheinung: rosarot ist das Mieder von Maria, leicht veroneserrot die Jacke des Knaben vor ihr, grünlichblau ist ihr Mantel grün das Wams des letzten Begleiters, grau das Untergewand von Joseph; in seinem Mantel wahrt sich goldiggelb sein hergebrachtes Recht.

Daneben tritt als Begleitfarbe braun verschieden nuanciert; dunkel-

braun ist die Jacke des Knaben zunächst links von Maria, braun ist das Gelände, zum Teil auch grünlichbraun, wie die Bäume, hellblau die Berge des tieferen Hintergrunds. Zart wird das Inkarnat abgestuft vom hellen Weiß bei Maria und dem Kinde bis zum tiefen Braun bei Joseph als Ausdruck des Geschlechts und Alters.

Das von rechts oben einfallende weiche Außenlicht verteilt sich breit und gleichmäßig über die Darstellung. Jacopos feines Lichtempfinden offenbart sich dem Beschauer durch einen einzigen Blick auf die Licht- und Schattengegensätze an Kopf und Hals von Maria und auf die Hintergrundslandschaft.

Mit dieser Darstellung ist auch das Bild der übrigen oben angeführten Werke gegeben. Die Grundzüge des kompositionellen Aufbaus bleiben dieselben: Im Vordergrund die figürliche Szene, nur allmählich reicher und in mehrere Raumebenen verteilt; hinter ihr sich einschiebend eine einseitige oder Doppelkulisse, sei es die Architektur eines Thronaufbaus wie im Podestàbilde, Thron und Feuerofen in «den Jünglingen im Feuerofen» die zwei Säulenreihen der Tempelhalle in «der Ehebrecherin» oder ein Hügel, wie in der Flucht, so auch in «Susanna im Bade», und im tiefen Hintergrund bei allen die mit Bergen abschließende Landschaft oft mit gleichen Einzelmotiven.

Fortschritte in Zeichnung und Modellierung, lassen sich von Bild zu Bild verfolgen, das Jesuskind und die hl. Lucia im Podestàbilde und der Halbakt der badenden Susanna zeigen sie am klarsten; aber auch dieselben Fehler kehren häufig wieder, am meisten bei Ueberschneidungen.

Die Bewegungsformen werden mannigfaltiger und natürlicher. Die «Ehebrecherin» gibt hierin vieles; trefflich ist in diesem Bilde das Gebärdenspiel der Hände in der Mittelgruppe um Christus zur Verbindung mit den beiden seitlichen benützt. Die «Ehebrecherin» zeigt uns auch wesentliche Fortschritte in der Raumbehandlung; Jacopo wagt es hier eine größere Menschenmenge in verschiedene Raumebenen zu gruppieren, ein Versuch, der in den «Jünglingen im Feuerofen» noch mißlang. Freilich stehen die Gestalten zwischen den sich selbst quetschenden Säulen, die stark verzeichnet die Decke der Halle nicht zu tragen vermögen, sehr beengt, aber doch plastisch empfunden, und Architektur und Figürliches streben in die Tiefe. Die räumlich am besten behandelte Landschaft — auch sonst am naturwahrsten — weist das Bild, der «Susanna im Bade» auf; wie in der Flucht schiebt sich ein Hügel hinter die Figurengruppe ein, dieser tritt aber nun selbst viel räumlicher weiter zurück und ist mit dem Vordergrund und dem tiefen Hintergrund schon weit organischer verbunden; wie die Größenverhältnisse eine nach den

Gesetzen der Perspektive richtigere Ausgestaltung erfahren haben so kommt hier bereits der Einfluß der Atmosphäre auf das Verschwimmen der Konturen, wenn auch nur teilweise, zum Ausdruck.

Die psychologische Auffassung in dieser Serie ist noch ohne große Tiefe. Die ganze Bilddarstellung in den «Jünglingen im Feuerofen», wo der fast leblose Vorgang vor diesen verlegt ist, und die der «Ehebrecherin» beweisen, daß Jacopos dramatisches Talent weit hinter seinem epischen steht. Ein wesentlicher Fortschritt zeigt sich aber in der Individualisierung und gerade letzteres Bild enthält einzelne gut ausgeprägte Charaktere. Dieser Vorzug wird häufig teilweise wieder aufgehoben durch die Einförmigkeit der Typen, für die er immer wieder dieselben Modelle von Familienmitgliedern, Freunden und Schülern benützt. Das Genremäßige dringt nun immer mehr ein, teils in Bewegungsmotiven wie in der spielerischen Stellung des Jesuskindes im «Podestàbilde», in Einzelfiguren und Gruppen wie in der sehr reizvollen Gruppe des zu Füßen der thronenden Madonna mit dem Pinscher spielenden Mädchen im genannten Bilde. Die Farben werden wärmer, glanzvoller, Jacopos Lieblingsfarben veroneserrot, silbergrau, grün werden häufiger verwendet und näheren sich dem für später so charakteristischen Ton; die «Ehebrecherin» zeigt diese Merkmale am deutlichsten. In diesem Bilde kündigt sich auch schon der pastosere Auftrag der Lichter der zweiten Manier an, ebenso deren eigenartige Lichtbehandlung, die Anfänge des Halbdunkels in der Beleuchtung der rechten Bildhälfte, besonders in den tiefer zurückstehenden Figurengruppen.

Ein Bild möchte ich als krönenden Abschluß ans Ende der Besprechung der Tafelbilder der ersten Manier setzen:

«Das Mahl in Emaus» Tafel III, Abb. 4.

(Pfarrkirche in Cittadella, (Veneto) Alin. Nr. 20633).

Eine hohe lichte Halle, räumlich trefflich gegliedert, namentlich durch die Durchbrechung rück- und seitwärts, sowie durch die Durchschneidung durch den Bildrand. In ihrer rechten Ecke um einen Tisch gruppiert Christus und die beiden Apostel durch mannigfaltige Bewegungsmomente und sprechendes Gebärdenspiel sehr geschickt verbunden; als Hintergrund eine reich gegliederte und figürlich belebte stimmungsvolle Landschaft, tief zurück reichend und mit lieblichen Blumen dicht an die Schwelle des Hauses herantretend; über ihr der Himmel mit grauem Gewölk und in dem vom Wind bewegten Bäumen das drohende Gewitter ankündigend. Die Komposition in der sich Figurengruppen, Architektur und Landschaft gegenseitig bedingen, ist einheitlich empfunden, wenn-

gleich dies in der Ausführung, namentlich in der Abwägung der Größenverhältnisse, noch nicht mit voller Konsequenz zum Ausdruck gelangt. Zeichnung und Modellierung, Farbengebung und Lichtführung sind mit besonderer Sorgfalt behandelt. Die eingefügten Genreszenen: im Vordergrund das Spiel von Hund und Katze, weiter zurück die Vorgänge im Küchenraum des Gewölbeganges, und im Hintergrund die in Beziehung zum Hauptvorgang stehenden kleinfigurigen Darstellungen — alles, wie dieser selbst sehr naturwahr — beleben das Bild außerordentlich. Die psychologische Auffassung ist des Ganzen würdig; der stimmungsvollste und höchste Moment ist zur Darstellung gewählt, der Abschied des segnenden Christus, ehe er den Augen der Apostel wieder entschwindet.

Fresken.

In die Zeit der Entwicklung der ersten Manier fallen auch schon verschiedene Freskomalereien. Die Front des Hauses Michieli auf dem kleinen Platze «del monte vecchio» in Bassano schmücken, leider nur in Bruchstücken erhaltene, Fresken aus dem Jahre 1538 (Taf. IV, Abb. 5) (Ph. Alinari, Nr. 20541); die Beschreibung Vercis ermöglicht glücklicherweise ihre vollständige inhaltliche Ergänzung. Sie sind über dem Erdgeschoß beginnend und bis zum Dachgesimse reichend in vier durch horizontale Bänder getrennte Felder gegliedert: unter dem Gesims ein reichbewegter Kinderfries; im folgenden Felde Tiere, Löwen, Steinböcke etc., dazwischen eingestreut Musikinstrumente, Köpfe in Medaillons, Blumenornamente in Chiascuro; im Hauptgeschoß zwischen Fenster- und Türöffnungen die allegorischen Gestalten der Klugheit, Beredsamkeit und Industrie; nach rechts anschließend die umfangreichste Darstellung «Samson schlägt die Philister». Die Bilder der untersten Reihe: Der Tod Abels — Sem und Japhet bedecken den trunkenen Noah — Lot zwischen seinen Töchtern — und Judith mit dem Haupte des Holofernes sind kaum mehr kenntlich. Zwischen den beiden letzten Darstellungen befand sich ein «putto morto» mit der Inschrift «Mors omnia aequat». Dieses Stück wurde als das best erhaltene im Jahre 1883 durch den deutschen Maler Müller in das Museum von Bassano verbracht (M.B., Nr. 11, 0,64 $\times$ 0,92). Die Maltechnik war eine einfache: mit Beibehalt der Grundfarbe wurden Konturen und Schattenpartien durch Schraffuren entsprechend hervorgehoben. Bei den häufigen Uebermalungen — auch des «putto morto» wurde mehrfach restauriert — läßt sich über die Farbengebung nichts weiter sagen. Wichtig sind aber die sich ergebenden Feststellungen bezüglich Zeichnung und Modellierung.

Den Ausgangspunkt bildet der «putto morto». Dr. G. Scaffini weist in einer Studie (Bolletino del museo civico di Bassano 1905) nach, daß diese Freske, die auch das Entstehungsdatum 1538 trug, auf einen Stich von Barthel Beham zurückgeht: Der auf den Boden hingestreckte Putto ist das genaue Abbild des von Beham (Bartsch 28) nur die Totenköpfe fehlen und der linke Arm stützt sich auf zwei gekreuzte Knochen; die Inschrift ist nicht oben, sondern unten angebracht. Der Hinweis gab Anregung zu weiteren Vergleichen und damit traten sehr interessante Gesichtspunkte zu Tage: die allegorischen Frauengestalten des Fresko stehen im Zusammenhang mit den Stichen der Flora, Lukretia und Kleopatra (Taf. V, Abb. 7) von Beham (B. 21, 14, 12); aus Verci wissen wir ferner, daß Jacopo Werke schuf wie den «Raub der Helena», «Kleopatra», «Lukretia», «Antenor und Daphne», die wohl auch mit den gleichnamigen Stichen B. Behams zusammenhängen.

Für eine der Fresken «Samson schlägt die Philister» haben wir aber die überzeugendsten Beweise; diese wird uns voll ergänzt durch ein Tafelbild Jacopos in der Dresdener Galerie (Nr. 252 A 1,55 × 2,78 Ph. Bruckmann).

In Mitte eines ziemlich regellosen Haufens nach links und rechts fliehender und zu Boden gestürzter Philister im Schnittpunkt der Diagonalen der beiden Dreiecke, in die die Gruppen gefaßt sind, steht Samson den Eselskinnbacken zum Schlage erhoben. Im großen ganzen stellt das Bild eine Studie für Akte, alle möglichen Bewegungsformen, Parallelen, Kontraposte und Ueberschneidungen dar. Nicht die Gesamtkomposition stammt von Beham, sondern sie ist aus Einzelteilen seiner Stiche zusammengesetzt: der fliehende Mann mit Trommel und wallendem Mantel ist die genaue Replik der vierten Männergestalt von links in Behams «hommes nues» (B. 16, Taf. V, Abb. 6), selbst mit Beibehalt der Muskulatur des Rückens trotz des Wamses, nur ist das Sujet sehr abgeschwächt, statt Schwert und Schild, Trommel und Mantel; das Schreitmotiv über dem Körper des Gefallenen entspricht einem ähnlichen im «Raub der Helena» (B. 13, Taf. V, Abb. 9) und die Art, wie Samson den Fuß auf den Rücken eines zu Boden Gestürzten setzt, ganz der Zeichnung in Behams «hommes nues» (B. 17); diese Vergleiche ließen sich noch fortsetzen. Steht Jacopo hinter dem deutschen Meister in der dramatischen Auffassung, in der Bewegtheit der Komposition und den Bewegungsformen unendlich weit zurück, so bleibt auch der Schatz, den dieser in Zeichnung und Modellierung, im Spiel der Glieder und Muskulatur bietet, zum großen Teil ungehoben; Jacopo gelingt es eigentlich nur die äußere Form bis zu einem gewissen Grade in sich aufzunehmen, dennoch wird seine

Kunst aus den Studien, die sich wohl nicht auf diese Einzelfälle beschränkt haben werden, Gewinn, namentlich für die plastische Gestaltung, davongetragen haben. Das Dresdenerbild verdient in Hinsicht der Farbengebung, die mehr als Füllung der Flächen, wenn auch von vielfarbiger Wirkung erscheint, keine weitere Beachtung.

Außer diesem Bilde, erscheint auch der Kinderfries im Zusammenhang, wenn gleich nur in Details mit dem Behams; Jacopos Beziehungen beschränken sich aber nicht nur auf diese, sondern wir werden auch noch auf solche zu Lukas Cranach und A. Dürer stoßen. Welchen Weg die Vermittlung einschlug, läßt sich nicht bestimmen, wahrscheinlich direkt; vielleicht spielt hierbei auch das Verhältnis von Francesco d. Ae. zu den Montagnas, hier speziell mit Bartolomeo, der, 1480 in Vicenza nachweisbar, 1523 dort verstarb, und der, wie feststeht, nach Dürer gestochen hat (Beispiel: Gebet auf dem Oelberg (B. 4) etc.) eine Rolle.

Der Abschnitt der Freskomalerei soll, wenn auch vorgreifend, da sich beiden geringen Resten, die sich noch erhalten haben, neue Gesichtspunkte für die Entwicklung weiter nicht ergeben, gleich hier zu Ende geführt werden. Nach den Fresken am Hause Michieli kamen die an der «porta del Borgo Leone», 1558 die in der Loggia von Bassano — 1682 durch Brand zerstört — zur Ausführung; spärliche Ueberbleibsel bilden von jenen ein Wappen und der «Tod des Curtius» von diesen eine Madonna und «der h. Christophorus das Jesuskind auf dem Rücken» (ein ähnlicher Stich von E. Sadeler).

Die meisten der übrigen zahlreichen Fresken, mit denen Jacopo die Kirchen seiner Heimatstadt und der Umgebung ausschmückte, sind zerstört. Am schmerzlichsten ist der Verlust seines umfangreichsten wahrscheinlich 1576 entstandenen Zyklus in der Kirche von Enico, in 28 Bildern die Geschichte des alten Testaments von der Schaffung der Welt bis zur Zerstörung der Gesetzestafeln durch Moses darstellend; 1613 wurden sie durch Brand vernichtet, aber vollinhaltlich wieder durch einen der fähigsten Schüler Jacopos, Luca Martinelli, wiederhergestellt. Die späteren Fresken sind in Tempera ausgeführt; von ihnen ist erhalten eine «Madonna mit dem Jesuskind» im jetzigen Gymnasium von Bassano und im besten Zustande eine «Trinità» in der kleinen Kirche «Maria della Grazie» daselbst. Die Komposition entspricht fast ganz der des großen Altarbildes in der Kirche «Trinità» Bassano nur die Hintergrundslandschaft ist verändert. Dieses Altarbild ist zugleich eines der charakteristischen für die Ueberleitung der ersten Manier Jacopos zur zweiten.

«Die Trinità.»

Aus brauner Felsenmasse ragt hoch das Kreuz mit dem Leib des Erlösers zum tiefblauen Himmel auf; rötliche Glorie umschließt ihn und diese wieder graues Gewölk, das sich tief zur Erde herabsenkt; Gottvater in machtvoll breiter Ausgestaltung umfaßt mit den Knieen den Kreuzesstamm, mit seinen Armen die Kreuzesarme, um sein ehrwürdiges Haupt wallt in schwerer Woge der Mantel; dicht neben dem Antlitz des Gekreuzigten schwebt die Taube des h. Geistes, zunächst der Hände von Christus zwei Putten mit Krone und Tamburin, zu seinen Füßen, zwei mit über die Brust gekreuzten Armen ihn anbetend; als Hintergrund eine Landschaft mit Jerusalem und den Jordanfluß gegen den Horizont mit blauen Bergen abschließend. Unabweisbar drängt sich der Vergleich mit Dürers prachtvoller Darstellung der Dreifaltigkeit des Wiener Hofmuseums auf; freilich wirkt des deutschen Meisters Auffassung des Emportragens in Wolken ungleich mächtiger als die Bassanos, des von der Erde Loslösens! Auch eine zweite Erinnerung wird noch lebendig die an Sebald Beham, an dessen Stich im Dresdner Kupferstichkabinett «ein betender Ritter vor der Dreifaltigkeit in Wolken» (Taf. V, Abb. 8).

Wohl mahnen schon Zeichnung und Modellierung der «Trinità» Jacopos, deren mannigfaltigere und reichere Ausgestaltung der Bilddarstellung mehr an die zweite als erste Manier; aber bestimmend ist die Behandlung von Farbe und Licht. In ihr tritt bereits das Betonen des Stofflichen, des Metallischen, die stärkere Leuchtkraft der Farben mit der die auch schon vollkommen im späteren Sinne gefaßten Tönung zutage. Der Farbenauftrag ist pastoser, die Lichter sind schon markanter aufgesetzt, die Licht- und Schattengegensätze sind schärfer, die vorstehenden Teile sind durch das Licht mehr hervorgehoben, und am Horizont dämmert schon der gelbliche Schein des Abendrotes auf.

Werke der zweiten Manier.

In der ersten Manier Jacopos sehen wir wohl schon seine eigenste Art sich den Weg suchen, aber doch noch mehr auf der Grundlage von Darstellungsformen, die er von anderen übernommen hatte. Erst in der zweiten sind diese seiner Auffassung vollkommen untergeordnet und tritt das, was man Jacopos eigentlichen Stil nennt, in den Vordergrund. Daß, und wie dabei das Verhältnis von Licht und Farbe mit sich steigernder Tendenz der Vorherrschaft des Lichtes den bestimmendsten Einfluß gewann, wurde bereits erörtert; damit wird der Schwerpunkt von der zeich-

nerischen Form, die die Ausdrucksform der ersten Manier war, auf die malerische verlegt. Unter diesem Hauptgesichtspunkte erfolgt die Weiterbildung des gesamten kompositionellen Aufbaus, und im Einzelnen die von Zeichnung, Modellierung, Bewegungsformen, Figurenanordnung, Architektur und Landschaft, ja selbst teilweise des Inhalts.

Die Darstellungsweise der zweiten Manier und deren Weiterentwicklung führt uns am besten eine Reihe einwandfrei Jacopo angehöriger Altarbilder, die zugleich seine Höchstleistungen auf diesem Gebiete enthält, vor Augen.

«Die Geburt Christi.» (Taf. VI, Abb. 10.)

(M. B., Nr. 17; 2,40 × 1,51 sig. 1568, Stiche von P. Menarola und Th. Viero; zum Teil veränderte Wiederholungen von Jacopo: Museum von Verona und Bologna; Ph. Alinari, Nr. 20519.)

«Die Predigt des h. Paulus.»

(Kirche S. Antonio, Ortschaft Marostica bei Bassano; 1574; Jac. u. Franc. sig., Ph. Alinari, Nr. 20566.)

«Die Beschneidung.»

(M. B., Nr. 21; 3,20 × 2,11; 1577 Jac. u. Franc. sign. Wiederholungen durchwegs ohne die untere Höllenszene; Jacopo Chiesetta, Dogenpalast, Kirche Misericordia Venedig Jac. u. Franc. sig.; S. Romano bei Bassano Jac. u. Franc. Stich von Bernasconi. Ph. Alinari, Nr. 20524.)

«Der h. Rochus besucht die Pestkranken.»

(Mailand, Brera, Nr. 223 3,40 × 2,08 sig. Ph. Alinari.)

«Der h. Valentin tauft die h. Lucilla.» (Taf. I, Abb. 2)

(M. B., Nr. 15 1,82 × 1,27 sig.; Stich von Philipp Ricci; ein Hauptwerk Jacopos, Ph. Alinari Nr. 20518, verkleinerte treffliche Replik im Museum von Padua.)

«Die Gloria im Paradiese»

(M. B., Nr. 18 2,37 × 1,55 Ph. Alinari, Nr. 20523.)

«Die Anbetung der Hirten.» (Taf. VII, Abb. 12)

(Nachtstück; Wiener Hfm. Nr. 276 0,74 × 1,00.) (Originalaufnahme)

---

[1] Dank dem gütigen Entgegenkommen des Direktors der k. k. Gemäldegalerie des Herrn G. Hofrat Schäffer ist es ermöglicht eine Reihe wichtiger Originalaufnahmen zu bringen.

Die nähere Erörterung der «Geburt Christi», eine der hervorragendsten Schöpfungen Jacopos, trägt schon ganz ausgeprägt, wenn auch noch nicht zur vollen Höhe entwickelt, die Merkmale seiner zweiten Manier an sich; sie soll uns in diese einführen.

Der kompositionelle Aufbau ist in seinen Grundzügen, rein äußerlich, derselbe geblieben: Im Vordergrund die um das Jesuskind gesammelten Figurengruppen, hinter diesen sich als Kulissen einschiebend die Mauerreste eines Tempels, im Hintergrund die Landschaft. Nur eines ist neu hinzugetreten: das von oben, wie Soffiten sich herabsenkende, von Putten bevölkerte Gewölk, dessen goldiggelber Lichtkern himmlisches Licht auf die Szene niedersendet; dieses ist es, das nun das ganze Wesen der Darstellung ändert.

Die freiere und richtigere Zeichnung, die naturwahrere Modellierung, die mannigfacheren und natürlicheren Bewegungsformen, und das verbesserte Raumgefühl, das die selbst räumlicher gewordenen Figuren nicht mehr in Dreiecke sondern in Pyramiden aufbaut, die Architektur nicht mehr als Flächen, sondern als Massen wirken läßt, und die Hintergrundslandschaft mit richtiger Perspektive darzustellen versteht, all dies sind wesentliche Fortschritte, der wesentlichste jedoch die Herrschaft des Lichtes. Unter seinem Einfluß wird die Zeichnung flüchtiger, die Modellierung reliefartiger und formt sich Gewandbehandlung und Gefält; ihm zu Liebe wenden, beugen und neigen sich die Gestalten, und die Kulissen, denen der Zusammenhalt der Figurenkomposition bisher als Hauptaufgabe zufiel, sollen nun mit den sich niedersenkenden Wolken das Dunkel schaffen, das dieses Licht wieder aufhellt. Die in die Hintergrundslandschaft überleitende nun fast stereotyp werdende Geländewelle scheint nur dazu da zu sein, um in smaragdenem Licht aufzuleuchten, so wie die Berge in der Tiefe die Kontur abgeben müssen für die zweite mattere Lichtquelle, für die des Morgen- oder Abendrots. Fast in keinem Bilde will diese Jacopo mehr entbehren, der sich des Stimmungsreizes wohl bewußt ist, den der aufdämmernde Morgen, noch mehr der sinkende Tag, auf das Menschenherz auszuüben vermag.

Auch die Farbengebung, in ihren Prinzipien von allgemeiner Gültigkeit, bleibt von diesen Einwirkungen nicht unberührt.

Schon die Wahl der im Bilde dominierenden Farben: rot, grün, silbergrau, wozu in zweiter Linie gelb, blau, violett, braun, in verschiedenen Nuancierungen treten, deutet darauf hin. Die Abstufung der zu Zwei- und Dreiklängen vereinigten Komplementärfarben erfolgt in der Weise, daß der Schattenton der vordersten Raumebene Lichtton in der nächsten wird u. s. f. So kehrt der Schattenton des veroneserrots bei

Maria — in diese Farbe kleidet Jacopo regelmäßig die Hauptperson der Darstellung — im Karmin des Wamses des das Kind anbetenden Hirten als Lichtton wieder, und dessen Schattenton wird wieder Lichtton in der Gewandung des Hirten unterm Torbogen.

Die farbige Behandlung der Landschaft in der «Geburt» im Vordergrund braun, im Mittelgrund grün und im Hintergrund blau mit grünlichem Unterton ist grundsätzlich.

Von der Lichtbehandlung und ihrer Bedeutung für die ganze Bilddarstellung war bereits die Rede. An Stelle des Außenlichtes ist nun das überirdische, aus Wolken brechende Licht, getreten. Es lichtet das Halbdunkel, in das der Vorgang der Geburt gestellt ist, überschüttet mit seinen Strahlen, allerdings willkürlich, alles Figürliche und Gegenständliche, schließt Figurenkomposition, Architektur und Landschaft fest zusammen und führt den Beschauer bis zum Dämmerlicht des Hintergrunds zurück. Mit diesem Halbdunkel und dieser Art der Lichtverteilung, kommt Jacopo zur höchst malerischen Gesamtwirkung und reizvollen Einzellichteffekten — der eine Lichtstrahl, der die Schulter des Jesuskindes trifft, würde genügen, um ihn als einen Lichtkünstler von hohem Rang zu kennzeichnen —, aber im großen ganzen bedeutet es doch ein Abirren von der klaren Lichtführung, wie sie uns etwa Velasquez vor Augen stellt.

Was uns die «Geburt Christi» an Individualisierung der Gestalten, an psychologischer Auffassung des Vorgangs gibt, erweist sich wohl als ein Fortschritt in schon früher Errungenem, aber doch nicht als ein Höchstmaß des Erreichbaren.

Dieselben Grundzüge der Komposition in der Geburt wiederholen sich, nur weiter ausgebaut, in den genannten durchwegs sehr guten Darstellungen. In der «Predigt des h. Paulus», dem «Pestbilde» und in der «Taufe der h. Lucilla» durchquert die Architektur einer Palastreihe — an die glanzvollen Bauten Palladios in Vicenza erinnernd — als von links hinter die Figurenszene sich einschiebende Kulisse, bis tief in den Hintergrund führend, fast die ganze Bildebene, in der «Beschneidung» wird sie zu einem umschließenden Tempelraum. In allen, wirkt als Soffite das graue Gewölk, das die überirdische Lichtquelle umgibt. In der «Gloria im Paradiese» wird die bis zur Erde herabreichende Wolkenwand zugleich Kulisse und Soffite, und in der «Anbetung der Hirten» tritt an ihre Stelle das Dunkel der Nacht.

Die Figurengruppierungen selbst werden reicher, geschlossener und mannigfaltiger. In der «Predigt des h. Paulus» und in der «Taufe der Lucilla» baut Jacopo die pyramidale Form weiter aus; im «Pestbilde» und in der sich in drei Gruppen — unten Hölle, in der Mitte Beschneidung,

oben Gloria — gliedernden «Beschneidung» sammelt er Haupt- und Höllenszene wie häufig in ein liegendes S, in der «Gloria im Paradies» in drei Halbkreise, dessen obersten er um den in der Gloria thronenden Heiland zu einem Kreis zusammenschließen läßt. Ueber das sich steigernde Raumgefühl, die immer inniger werdenden Verbindung von Figuren, Architektur und Landschaft und der mit verbesserter Perspektive erfolgenden Ausgestaltung der Landschaft selbst gibt uns ein Vergleich der fast gleichartigen Kompositionen des «h. Paulus», des «Pestbildes» und der «h. Lucilla» den besten Aufschluß, ebenso über die Fortschritte in Zeichnung und Modellierung und in den Bewegungsformen. Trefflich ist teilweise die Individualisierung namentlich in der« Gloria im Paradies», die mit einer Unzahl von Figuren — allerdings zum Teil der Assunta Tizians in der Akademie von Venedig entnommen —, auch den Vorwurf der Einförmigkeit der Typen bei Jacopo einigermaßen entkräftigt. In einigen Gestalten der «Gloria» und im «Pestbilde» erhebt er sich selbst zu begeistertem Schwung der äußeren und psychologischen Darstellung.

Die weitere Fortentwicklung der Behandlung von Licht und Farbe auf dem in den «Geburt Christi» beschrittenen Weg führt uns kein Bild anschaulicher vor Augen als die «Taufe der Lucilla». Dieses Bild ist eine der bedeutendsten Schöpfungen Jacopos. Geschehnis, Architektur und Landschaft bedingen sich gegenseitig. Nahezu vollendet ist die Figurenanordnung: wie sie sich rechts zum h. Valentin aufsteigend — von diesem durch das strahlende Kreuz unterbrochen und zugleich fortgesetzt — zur h. Lucilla niederfällt und dann wieder aufsteigt und nun in zwei Parallelen zum Tore fortgeleitet und mehrmals verzweigt wird. Ebenso geschickt sind die Bewegungsformen — das Neigen der h. Lucilla ist von graziösester Art — und das gleich der Gruppierung in Dreieckskombinationen angeordnete Gebärdenspiel zur Verbindung der Figuren und Gruppen verwendet.

Zeichnung und Modellierung sind fast fehlerlos. Besonders glanzvoll ist aber die Farbengebung: die intensivste Steigerung der Leuchtkraft, das Betonen des Stofflichen durch die Farbe und das Herausholen des Metallischen, der ganz pastose Farbenauftrag mit den kraftvoll und kühn aufgesetzten Lichtern und die Ausnützung des Lichtes zur Verstärkung der Farbenwirkung sind Höchstausdruck des Charakteristischen der zweiten Manier. Rot, goldbrokat und silbergrau sind die zu harmonischen Akkorden vereinigten Hauptfarben. Vor allem erscheint der szenische Mittelpunkt, die h. Lucilla, in ihrem silbergrauen Ober- und goldbrokatenen Untergewande, deren Knittern und Rauschen man zu hören vermeint, von der Nähe von schwärzlichem Erdton, von der Ferne gesehen im

feurigem Glanze erstrahlend, von den satten roten Tönen, in die sie umgebenden Gestalten gekleidet sind, wie umleuchtet.

Erscheint die Belichtung in dem Bilde hauptsächlich der Farbenwirkung dienstbar gemacht, so ist sie doch auch sonst hervorragend. Aufs feinste sind Licht und Schatten zueinander abgewogen: um Lucilla, den hellsten Lichtfleck, sammelt es kraftvoll die Gruppen, führt uns über diese zu den offenen Torbogen des Palastes und an den Palästen und dann über die Hügellandschaft hingleitend, weiter zurück zu den Bergen, über denen uns die Glut des Abendrots entgegenleuchtet.

In denselben Darstellungskreis gehören noch die Werke: der «h. Elenterio segnet die Gläubigen», in der Komposition der «Beschneidung» verwandt (Ven. Akd. Nr. 401 2,82 × 1,71), eine stark übermalte «Ausgießung des h. Geistes» (M. B., Nr. 16 3,14×1,71), sowie die «Geburt Christi» in der Kirche Giorgiò Maggiore, Venedig, eine Kombination aus der «Geburt in Bassano» und die Wiener «Anbetung der Hirten». Wie die «Gloria im Paradies», Verwandtes mit der «Assunta» Tizians aufweist, so auch die «Ausgießung des h. Geistes» mit der Schöpfung Tizians in der Kirche della Salute Venedig; ebenso erinnert das «Pestbild» an die Darstellung Tintorettos.

Aus dieser Bilderreihe sind die «Predigt des h. Paulus» und die «Beschneidung» von Jacopo und Francesco gemeinsam gezeichnet, auch die «Gloria im Paradies» weist die Hände beider auf. Bei dem Bestreben möglichster Gleichheit ist eine genaue Scheidung sehr schwer. In der Predigt ist die Arbeit Francescos am deutlichsten wahrnehmbar in der Gestalt des h. Johannes in Wolken; in den beiden andern in dem Bildteil der Glorie mit den Engeln und Putten. Auf die Unterscheidungsmerkmale werden wir später zu sprechen kommen.

Die Betrachtung dieser Werke gab uns eine Anschauung über die Weiterentwicklung der zweiten Manier, die auch für alle übrigen Schöpfungen allgemeine Gültigkeit hat. Der Umstand, daß nur für einen kleinen Teil dieser die Entstehungszeit festgelegt werden kann, und die Ueberfülle des Materials lassen es ersprießlich erscheinen, nun mehr an Stelle der chronologischen Gliederung die nach Stoffgebieten eintreten zu lassen. Es muß genügen, deren Ausbau klarzulegen und die charakteristischen und hervorragendsten Werke aus ihnen herauszugreifen.

Mariendarstellungen.

Vorerst einige Worte über Jacopos Marientyp. Bassano schafft nicht wie Raphael oder Murillo einen allgemeinen, oder auch nur einen Lokaltyp, und dadurch, daß er denselben der an und für sich nicht sehr

tief gefaßt ist, auch für andere Gestalten verwendet, profaniert er ihn in gewissem Sinne. Nur in wenigen seiner Darstellungen aus dem Leidenswege Christi, namentlich in seinen Grablegungen und in einer «mater dolorosa» der k. Galerie in Bukarest (Nr. 75, 0,61 × 0,58 Büstenform), die die Anlehnung an Tizians Bild im Prado, Madrid nicht verleugnen kann, gelingt ihm eine tiefere Beseelung.

Die «santa conversazione» mit den uns schon bekannten Grundlagen des kompositionellen Aufbaus nehmen in Jacopos Mariendarstellungen den breitesten Raum ein. Der Hauptfortschritt, der sich in ihnen neben denen allgemeiner Natur feststellen läßt, ist der, daß in ihnen späterhin Maria nicht mehr auf der Erde, sondern in der himmlischen, von Wolken umgebenen Glorie thront, zu ihren Füßen die Heiligen. Ein sehr gutes Beispiel für die erste Art ist ein Bild der Frühzeit der zweiten Manier «die Madonna mit den hh. Antonius und Augustin (Münch. Pin. Nr. 158, 2,0 × 1,11, Ph. Bruckmann), für die «Madonna in Wolken» «die Madonna mit den hh. Apollonia und Agate» (M. B., Nr. 24, 1,98 × 1,17; 1581 aufgestellt).

Eine in ein prunkvolles Repräsentationsbild gewandelte «santa conversazione», die die kleinen Städte ebenso ihr eigen nennen wollten, wie Venedig, zeigt die figuren- und sehr farbenreiche in einem Rundbogen gefaßte Komposition:

«Die Rettoren von Vicenza, Giovanni Moro und Silvano Capello, vor der Madonna»

(M. Vicenza Nr. 2; 1572 entstanden, sig. Phot. Alinari, Nr. 13520).

Links thront die Madonna zwischen zwei Heiligen — der eine die Porträtfigur Paolo Veroneses, der wir nun häufig begegnen — vor ihm knieend die beiden Rettoren, rechts steigen Beamte die hohe Freitreppe zum Gefängnis empor, um die Begnadigten zu befreien; auf der obersten Stufe und am Fuße der Treppe Soldaten und Zuschauer. Werden wir durch den linken Bildteil an Tintorettos «Schatzmeister» (1568) in der Akademie von Venedig erinnert, so durch den rechten, die sich aber beide nicht so recht organisch verbinden wollen, an Tizians «Tempelgang Mariae» ebenda.

Geht in dieser Darstellung Jacopos Absicht, hauptsächlich auf dekorative Wirkung im Sinne Paolo Veroneses, so zielt er in einer anderen «santa conversazione»:

«Podestà Sante Moro vom h. Rochus empfohlen vor der Madonna»
(M. B., Nr. 23; 1,30 × 1,03; Ph. Alinari 20520)

durch einfach großzügige Darstellung von Figürlichem, Architektur und

Landschaft auf monumentale Wirkung. Die bedeutsamsten Episoden aus dem Leben Marias, die der Teilnahme an dem Leiden des Gottessohnes, werden wir bei diesem Gebiete finden; eine «Ausgießung des h. Geistes» haben wir bereits kurz kennen gelernt. Von den Himmelfahrtsdarstellungen verdient eine für die Erstzeit der zweiten Manier charakteristische Arbeit Erwähnung, die in der Pfarrkirche von Oliero im Brentatal, und eine aus späterer Zeit in Pitti Florenz (Nr. 1, 3,30 × 2,14). Die kirchliche Verehrung Marias repräsentiert ein «Rosario» in der Pfarrkircke von Ilassi bei Verona, teilweise vorbildlich für Francescos Darstellung in der Kirche S. Paolo und Giovanni in Venedig und die von Leander im Dom von Bassano.

Heiligendarstellungen.

Diese sind ziemlich zahlreich. Bevorzugt sind die der hh. Rochus und Sebastian — im Zusammenhang mit der zu Jacopos Zeit mehrfach heftig auftretenden Pest — des h. Paulus, Johannes und Hieronymus in der Wüste. Diese Vorliebe ist für seine Auffassung ebenso bezeichnend, wie das fast gänzliche Fehlen des h. Franziskus in Ekstase, dessen künstliche Wiedergabe seit Giotti die Phantasie der Größten in der Kunst immer wieder angeregt hatte.

Von Einzeldarstellungen sind ein «h. Michael» und «h. Sebastian», Pendants, (M. B., Nr. 12, 13 je 1,06 × 0,41) hauptsächlich für die Formengebung zu Beginn der zweiten Manier und ein «h. Rochus» in der Sakristei von Castelfranco wegen seiner leuchtenden Farbe von Bedeutung; einige andere werden uns später beschäftigen.

Der Ausbau zu mehrfigurigen Darstellungen erfolgte teilweise analog dem der «santa conversazione». Ein Gegenstück zu der auf Erden thronenden Madonna ist unter anderen ein durch seine Farbenkraft sich auszeichnendes Votivbild eines Kranken, der «h. Nicolas mit dem h. Valentin und der h. Martha» in der Sakristei der Pfarrkirche von Oliero, zu der «Madonna in Glorie» der «h. Johannes Evangelist in Wolken» (M. B., Nr. 20, 1,10 × 0,78).

Unter den noch figurenreicheren Heiligendarstellungen, bei denen Landschaft und Genre immer mehr eindringt, ist der «h. Martin den Mantel mit einem Armen teilend» (M. B., Nr. 25, 1,67 × 1,05 anno 1580) und ein «Sebastian an der Säule mit den hh. Rochus und Fabian» des Wiener Hofmuseums (M. 263, 2,29 × 1,36), — die Figur des h. Sebastian ist aus Tizians «Madonna» S. Nicolo dei Frari im Vatikan entnommen. — Unter den Martyriumsbildern ist das des h. Lorenzo im Dom von Belluno (sig. 1572) nicht zu vergessen. Hier sei auf eine technische Beobachtung

hingewiesen; es kommt bei Jacopos Bildern, namentlich auf denen aus seiner Spätzeit, nicht selten vor, daß wie in dem Wienerbilde des h. Sebastian die Grundierung namentlich an Stellen dünneren Farbenauftrags rot durchschlägt, die Farbe zerstört und dem Hintergrund teilweise die Plastik nimmt.

Mehr als diesen Darstellungen wendet sich unser Interesse denen zu, die uns über besondere Fortschritte Jacopos Aufschluß geben. Dies gilt für eine Reihe von Werken, die namentlich die Vervollkommnung in der Formengebung, Landschaftsdarstellung und Lichtbehandlung klar übersehen lassen.

Drei Darstellungen des «h. Hieronymus in der Wüste» von kompositionell ziemlich gleichen Aufbau erinnern an den Stich des «h. Christoph» von Lucas von Leyden: eine im k. Schloß Venedig (sig. 1569), eine zweite in der Akademie daselbst (Nr. 652, 1,85 × 1,545, Ph. Alinari, Nr. 18322), eine dritte (Münch. Pin. Nr. 1147, 0,61 × 0,80, Ph. Bruckmann, zu letzterer die sehr feine und sorgfältige Handzeichnung in der Londoner Nationalgalerie). Für deren zeitliche Entstehung ist die signierte Kreuzigung (1562) in der Kirche S. Teonisto in Treviso mit derselben Figur des h. Hieronymus, nur noch schlechter in Zeichnung und Modellierung, von Wichtigkeit. Die Bildanordnung dieser zwei Hieronymusdarstellungen ist fast die gleiche: links in einer Felsenhöhle vor dem Kruzifix der büßende Heilige, rechts, Blick in eine weite Landschaft, über den Bergen Dämmerlicht. Der im Venediger Bilde massige ungelenke Körper, weich und muskellos mit metallisch glänzendem Inkarnat, wird im Münchnerbilde ein schlanker Leib mit Muskeln und Gelenken — wenn auch teilweise verzeichnet — natürlicher Hautfarbe, beredter Gebärde und beseeltem Ausdruck, die Höhle nun erst zum Tiefenraum, und die ungefüg kombinierte Landschaft zu einer organisch empfundenen. An Stelle des im Halbdunkel der Höhle die Gestalt des Hieronymus grellbeleuchtenden Außenlichtes, tritt ein feines Lichterspiel auf dem nackten Körper im Innenraum und in der Landschaft, und das Dämmerlicht im Hintergrunde ist jetzt zur kraftvolleren zweiten Lichtquelle geworden, das das wellige Zwischengelände überbrückend bis an deren Schwelle herandringt. (Handzeichnung: Taf. VIII, Abb. 14.)

Drei gute Darstellungen des «barmherzigen Samariters» (Londoner Nationalgalerie Nr. 277, 3 ft. $4^1/_4$ × 2 ft. $71^1/_2$ Stich von Monaco, Ph. Hanfstaengl; Wienerhofmuseum Nr. 283 (0,73 × 0,98, Ph. Hanfstaengl), dort Francesco zugeschrieben aber von Jacopo, Stich von Quirin Boel dieser «Jac. Bass. pinx.» signiert und die dritte von Francesco (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Nr. 314. 0,60 × 0,89, Stich von D. Custos u. G. Prenner)

bedeuten nichts anderes als eine Erweiterung und Umformung der des «h. Hieronymus» nach der Seite der Landschaft und Genrebildes. Sie sollen uns nicht weiter beschäftigen, dagegen drei der hervorragendsten Leistungen Jacopos auf dem Gebiete der Heiligendarstellungen:

«Der h. Petrus und Paulus»

(Gal. Estense, Modena 1580; Ph. Anderson, Rom).

«Die Bekehrung des h. Paulus» (Taf. IX, Abb. 17).

(Dresd. Gal. Nr. 258; 1,80 × 1,12, Ph. Bruckmann; eine wenig veränderte Replik im Museum Bassano (Nr. 31, 1,93 × 1,11), aktenmäßig 1592 Leander in Auftrag gegeben, aber sicher in der Hauptsache von Jacopo, wohl ein Nachlaßbild.)

«Johannes in der Wüste» (Taf. VIII, Abb. 15).

(M. B., Nr. 19, 1,14 × 1,51; Stich von Menarola und Zanco.)

Das Doppelbild des h. Petrus und Paulus, ist von einfach monumentaler Größe, wie sie Jacopo selten gelang: Links die uns schon bekannte Felsenkulisse, rechts der Ausblick auf eine weite, öde Landschaft mit einfach großer Linie gegen den Horizont des bewölkten Himmels abschließend, im Vordergrund die beiden Heiligen im scharfen psychologischen Gegensatz: der greise Petrus auf dunklem Felsenhintergrund, müde auf einen Stein hingesunken, ihm gegenüber hoch aufgerichtet in kampfbereiter Stellung auf das Schwert gestützt, Energie im Blick des edel geformten Antlitzes der h. Paulus, lichtumflossen als schöne Silhouette vom Himmelshintergrund sich abhebend. Komposition, Zeichnung, Modellierung, Farbengebung und Lichtführung gleich gut.

Nicht minder monumental, zugleich aber von trefflicher Farben- und Lichtwirkung ist «die Bekehrung des h. Paulus». In schwarzgrauem Gewölk von strahlender Lichtmasse umgeben wie ein Blitz vom Himmel niederfahrend in machtvoll, schwungvoller Ausgestaltung Gottvater; ein sengender Strahl trifft das Auge des hart gegenüber gestellten Paulus, der von dem leicht sich bäumenden Schlachtroß herabzustürzen scheint; wie eine Lanze feindlich drohend ragt die rote Fahne gegen die göttliche Erscheinung aus der Schar der fliehenden Krieger auf; als Hintergrund rechts eine breite Baumkulisse, links weiter zurück Jerusalem. Alles im Halbdunkel nur schwach belichtet vom überirdischen Licht. Wie im kompositionellen Aufbau, so ist auch in Farbe und Licht alle Kraft der Darstellung auf die beiden Hauptgestalten gelegt; alle übrigen Farben dienen nur dazu, das Veroneserrot und hellblau, das Stahlgrau und Veroneserrot in der Gewandung von Gottvater bzw. Paulus zu heben. Die schwache Auf-

hellung ihrer Umgebung wirkt nur als Lichtumsäumung des durch seine Kraft eng zusammengeschlossenen Licht-Spendenden und Licht-Empfangenden. Dies Bild enthält etwas von der Kraft der Rubensdarstellung, wenn auch nicht dessen dramatische Bewegtheit, die Lichtbehandlung verrät ein Ahnen der überwältigenden Macht der Lichtführung eines Rembrandt.

«Der h. Johannes in der Wüste» aus der spätesten Zeit Jacopos zählt zu seinen reifsten Werken.

Johannes, nackt, in Zeichnung und Modellierung nun beinahe fehlerlos, sitzt in tiefer Waldeinsamkeit hoch über dem zu seinen Füßen zwischen Hügelland dahinrauschenden Fluß — wohl ein Wirklichkeitsbild der Brentagestade —, den schwärmerisch sinnenden Blick in das Dunkel der Bäume gerichtet; auf das Tal senken sich die schweren Nachtwolken nieder. Der Hauptvorzug des Bildes liegt nicht sowohl in den nun fast vollendeten Einzelformen des Figürlichen und Gegenständlichen, der warmen harmonischen Farbengebung, in der fein abgestuften Belichtung und in der nun auch farbig fast naturwahren Landschaft, als in der vollen Einheit der Bilddarstellung, über der eine fast ergreifend schwermütige Stimmungsharmonie liegt.

«Leiden Christi.»

Das Stoffgebiet des Leidens Christi, das von jeher die Höchstwerte religiösen künstlerischen Empfindens auslöste, wurde auch für Jacopo das, in dem er einige seiner tiefst beseelten Werke schuf; anderseits wirkte seine genremäßige Richtung auf den inneren Gehalt eines Teils derselben entschieden schädigend. Schon in dem Freskenzyklus in Enico in der Kirche S. Antonio Abbate in Brescia, zum Teil auch unter der Mitwirkung Francesco d. J., kamen fast alle Etappen des Leidensweges mit dem das Erlöserwerk ankündigenden Abendmahl beginnend bis zum Kreuzestod zur Darstellung.

«Die Abendmahldarstellungen.»

Nirgends als in ihnen tritt klarer zutage, daß die Zeit der großen Kunst hinter uns liegt. Sämtliche Abendmahlszenen des Vaters und der Söhne zeigen im großen und ganzen eine Verwandtschaft mit der Jacopos in der Brera Mailand (ähnliche Wiederholung Jacopos Villa Borghese, Rom). Sie sind in Auffassung und Komposition leer, fast nichtssagend trotz einzelner Detailschönheiten, durch genremäßige Beigaben wie der um einen Knochen sich balgenden Hunde fast würdelos, und nicht selten durch eine eigenartige Belichtung auch in der Farbenwirkung geschädigt. Keine verdient besondere Beachtung, und man möchte glauben, daß Vor-

bilder wie das hohe Werk Leonardos nie existiert hätten. Bisher war von Jacopos Christustyp der auf diesem Gebiete erhöhte Bedeutung gewinnt, noch nicht näher die Rede. Eher als von einem Marientyp kann man von einem solchen sprechen. Wie er sich die Gesichtszüge desselben geformt hat, behält er sie auch bei, und sie sind nicht selten von edler und durchgeistigter Bildung. Zeichnung und Modellierung des Körpers machen denselben Werdeprozeß bis zur Vollendung durch wie wir ihn bereits bei den besprochenen Werken kennen gelernt haben.

Höher als die Abendmahlsdarstellungen stehen durchwegs die des Leidensweges; sehr häufig als Nachtstücke behandelt, geben sie Jacopo Gelegenheit sich in seiner Vorliebe für künstliche Beleuchtungseffekte auszuleben. Für die hohe Gunst, deren sich diese erfreuten, aber auch für deren Wert, spricht der Umstand, daß die Schab- und Stechkunst sich mit Vorliebe ihrer Vervielfältigung unterzog. Nicht weniger als 20 Stecher betätigten sich auf diesem Gebiet.

Mit Ausnahme der «Händewaschung des Pilatus» sind alle Phasen in Tafelbildern, verschieden variiert, dargestellt.

Das «Gebet auf dem Oelberg» erinnert in einer ihrer Fassungen an den Stich Dürers aus der kleinen Passion und an den von Bart. Montagna (B. 4). Eine der besten ist die im Louvre (Nr. 1164. 0,21×0,20), auch die in der Akd. Venedig (Nr. 395, 1,18×0,99) gehört wohl Jacopo an. «Vorführungen», «Verspottungen», «Christus wird dem Volke gezeigt» existieren in Menge.

Die weitaus beste derselben, im Prado Nr. 10, dort Leander zugeschrieben, (Wiederholung Dresd. Gal.), gehört den Bassani nicht an, am wenigsten Leander. Sie steht dem Kreise Tizians viel näher.

Die Darstellungen «Christus unterm Kreuz» (M. B., Nr. 22, 2,62×1,30; eine sehr gute Replik (Taf. IX, Abb. 19) Wien Hofm. Nr. 319, 0,60×0,47) zeichnen sich durch die geschickte, gedrängte Anordnung des Zugs, warme Farbengebung, stimmungsvolle Beleuchtung und tiefe Auffassung aus.

Das Thema «des Todes am Kreuze» ist verschieden variiert: Christus am Kreuz zwischen den Schächern und viel Volk, in der Art Tintorettos, oder allein, zu seinen Füßen Heilige, oder von Wolken umhüllt, in diesen Engel schwebend die das göttliche Blut auffangen, nie völlig isoliert. Fast immer ist der Moment «es ist vollbracht» dargestellt.

Die schon erwähnte Kreuzigung mit Maria, Johannes, Hieronymus und Magdalena in S. Teonisto in Treviso (Taf. IX, Abb. 16) (sig. 1562, Anfang der zweiten Manier) erscheint als Vorstufe sowohl der Kreuzigung in Bassano (M. B., Nr. 38, 2,61×1,56) als der in der Galerie des Königs von Rumänien in Bukarest.

In dem Bilde von Bassano, das zweifelhaft Leander zugeschrieben wird, sprechen Formengebung, Landschaft und Technik eher für Jacopo, dagegen stammen die Engel, die das göttliche Blut auffangen, sicher von anderer Hand, wahrscheinlich Leander und Francesco.

Die hervorragendste Darstellung des Kreuzestodes ist die in Bukarest. (kgl. Museum 1,92 × 1,35); es ist der Moment kurz vor der Abnahme vom Kreuze gewählt: Eine weite Landschaft, der Leib des Erlösers von den letzten Lichtstrahlen getroffen, das hochaufragende Kreuz links begleitet von der steil aufstrebenden Felsenwand, rechts von einem Baumstrunk, aus dem, vom Abendwind bewegt, junger Lorbeer sprießt, dort Joseph von Arimathia und Nikodemus im Begriffe die Leiter anzulegen, hier die in Ohnmacht hingesunkene Gottesmutter von den heiligen Frauen umgeben, dicht am Kreuze der h. Johannes in Ekstase Antlitz und Arme zum Himmel erhoben in der Ferne Jerusalem: Tiefste Trauer und verheißungsvolle Hoffnung stehen sich gegenüber. Dem hohen Stimmungswert der kompositionell bedeutenden Darstellung entspricht eine gleich treffliche Farben- und Lichtgebung.

Das Thema der Kreuzabnahme findet seine Fortsetzung in einem prächtigen Bilde Jacopos im Louvre (Nr. 159, 0,62 × 0,28; Stich von Rosaspina): Völliges Dunkel, nur durchbrochen durch das Licht auf hohem Kandelaber zu Füßen des Kreuzesstammes. Der Eindruck voller Geschlossenheit der Komposition, in der Hauptgruppe — Christus im Schoße von Joseph von Arimathia, zu seinen Füßen die drei weinenden Frauen, äußerlich und innerlich scharf zusammengehalten, und in Farbenharmonie von rot, grün, grau, um den Leib im grauen Elfenbeinton geeint, wird nur durch den Mann mit der Leiter und den h. Johannes gestört. Glanzvoll ist die Lichtbehandlung: mit herrlichen Lichtern und Reflexlichtern trifft es den formenschönen Leib des Erlösers, sammelt die Figuren um ihn, auch die fernestehenden heranholend, und breitet im Hintergrund, den Kreuzesstamm und das Land nur schwach erhellend, über die ganze Bilddarstellung den Zauber weihevoller Stimmung. Eine sehr gute «Beweinung Christi» im Schlosse von Würzburg soll nicht vergessen sein.

Die «Grablegung» in der Kirche «Maria in Vanzo» Padua (sig. 1574; zahlreiche Wiederholungen, eine hervorragende, München, Pinak. Nr. 1147, 0,78 × 0,61, Ph. Bruckmann) führt das Werk der Kreuzabnahme zu ihrem Ende. Christus wird nun beim Schein der Fackeln zu Grabe gebettet — die Figurenanordnung erinnert an Tizians Grablegung im Louvre —: eine hügelige waldige Landschaft, im Hintergrund werden Golgatha und Jerusalem sichtbar; links im Vordergrunde ist Maria, von den h. Frauen um-

geben, in fast paralleler Anordnung mit dem Christusleib in Ohnmacht hingesunken. In Bezug auf Einheitlichkeit der Darstellung, innerliche Beseelung und durch den stimmungsvollen landschaftlichen Hintergrund übertrifft das Paduanerbild das im Louvre, und das hat wieder den Vorzug reiferer Formgebung und glanzvollerer Belichtung voraus.

Ein Beispiel, wie sehr das Vordrängen des Genremäßigen den Bildinhalt zu schädigen vermag, ist die «Grablegung» des Wienerhofmuseums (Nr. 299, 1,05×1,25). Das durch manche Einzelvorzüge ausgezeichnete Bild hat durch die Anhäufung von Figürlichem und Gegenständlichem, und dessen Darstellungsart, die Einheit der Komposition und jede tiefer gehende Wirkung verloren. Vollends verschwindet jede Würde aus der Darstellung, wenn Jacopo in dem tragischen Thema des Leidensweges die Hauptszene zur Staffage macht, wie in dem «ländliche Szene» betitelten Bilde der Villa Borghese (1,44×1,84), in dem Christus im Hintergrund einer Landschaft einen schneebedeckten Hügel hinansteigt. Die Variation der Grablegung durch zwei Engel im Palazzo Colonna sei nur erwähnt. Daß Jacopo sich mit dem triumphierenden Abschluß des Leidenweges, der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, kaum beschäftigt, hat wieder seinen Grund in seiner Scheu vor dramatisch reicherer Bewegung. Den inhaltlichen Abschluß dieses Abschnittes bildet eine weniger bedeutende Darstellung von «Christus als Gärtner», (Kunstverein, Plauen $0{,}78^1/_2 \times 1{,}17^1/_2$).

Gerade zu diesem Thema existieren nicht wenige Entwürfe Jacopos. Sich mit ihnen überhaupt näher zu beschäftigen würde den Rahmen unserer Betrachtungen überschreiten, darum nur einige Worte. Die Art derselben, deren größte Auswahl die Uffizien und das Darmstadter Museum aufweisen, ist eine vielseitige: Bleistift-, Röthel-, Kreide- und Kohlezeichnungen wechseln mit getuschten und ungetuschen Federzeichnungen, mit Anlage in Sepia und Kreide gehöht; die Skizze, naturgemäß in der Ueberzahl, durchmißt den Weg bis zum fast vollkommen ausgearbeiteten Entwurf.

Die Zeichnung einer Grablegung (Flor. Uff. P. 300)[1] ist für seine erste Manier ebenso bezeichnend, wie seine Tafelbilder der Erstzeit. Ihr entstammt ebenso ein ziemlich schwacher, flüchtiger Entwurf in Blei für eine Anbetung der Hirten (Flor. Uff. 3946) und der des Kopfes des mit einem Hunde spielenden Mädchens im Podestàbilde im Museum von Bassano Nr. 7 (Mailand, Brera).

Schon weit freier ist eine Zeichnung in schwarzer Kreide mit wenig Röthel «Christus wird dem Volke gezeigt» (Mus. Darmstadt; mit Tinte ja. bassan. bezeichnet 380×277 mm, Taf. X, Abb. 23) wohl aus seiner

---

[1] Photographien der Handzeichnungen in den Uffizien herausgegeben von Th. Strange, Florenz.

mittleren Zeit. Noch fortgeschrittener, sehr frei, und doch prägnant ist die Zeichnung zu dem Tafelbilde in Plauen «Christus als Gärtner» (Flor. Uff. P. 46). Eine treffliche, sehr sorgfältige getuschte Federzeichnung haben wir bereits in der des «h. Hieronymus» der Londoner Nationalgalerie kennen gelernt. Sie und die ebenfalls sehr gute Federzeichnung von Einzelfiguren für das «Mahl in Emaus» und andere Darstellungen der zweiten Manier (Frankfurt, Städelsche Institut Nr. 452, 12,7 $\times$ 16,7, Taf. XI, Abb. 25) geben uns ein Beispiel für diese Art. Für die einer mit Kreide gehöhten getuschten Federzeichnung, kann der schon weiter und in malerischem Sinne ausgeführte, sonst aber nicht besonders hervorragende Entwurf zu den Tafelbildern einer «Verspottung Christi» im Museum von Padua und in der Akademie von Venedig (Flor. Uff. P. 917) als Muster gelten.

Die Zuteilung eines fast vollkommen ausgeführten Entwurfes einer «Grablegung» in Sepia, Tusch und Kreide des Münchner Kupferstichkabinetts an Jacopo erscheint mir nicht ganz sicher, obwohl er auch der Beschreibung eines Tafelbildes von Verci entspricht.

Als allgemeine Gesichtspunkte lassen sich aus dieser kurzen Reihe entwickeln: die Vorbereitung der freieren flüchtigeren, zugleich aber bestimmteren Zeichnung und Modellierung des Tafelbildes mit der sich steigernden Tendenz zum Malerischen auch in den Entwürfen und eine unverkennbare Verwandtschaft, namentlich in den Federzeichnungen, mit der Art Tintorettos.

Entwicklung des Genre- und Landschaftsbildes aus den legendären Darstellungen.

Schon die bisherigen Betrachtungen haben uns hinreichend darüber belehrt, welchen Weg diese Entwicklung einschlug, nämlich den aus dem Altarbild. Genre- und Landschaft, anfangs nur schmückende Beigabe und Staffage des religiösen oder legendären Geschehnisses, erobern sich allmählich Gleichberechtigung, drängen dann dieses selbst als Nebenhandlung in den Hintergrund und schließlich ganz aus der Bilddarstellung.

Bei diesem Werdegang mußte in dem Schaffen Jacopos das Stoffgebiet der neu- und alttestamentarischen Legende, das ihn am meisten begünstigte, immer mehr in den Vordergrund treten; der Mythologie fiel dabei nur eine Nebenrolle zu.

Alle diese sahen wir bereits in der ersten Manier als Bildinhalt, aber die hohe Bedeutung für Jacopos Entwicklung bekommen sie erst in der zweiten.

Die Grundformen des kompositionellen Aufbaus bleiben bei dem fast gleichlaufenden Werdegang naturgemäß dieselben: Im Vordergrund der szenische Vorgang, ob nun legendär, oder später rein genrehaft, nur häufig noch reicher ausgestaltet und tiefer in den Bildraum zurückgeführt; von seitwärts sich einschiebend eine einfache oder Doppelkulisse, seien es nun die Säulengänge eines Tempelraums, die Budenreihen eines Jahrmarktes oder die Baumgruppen eines Waldtals, und im Hintergrunde die uns schon bekannte Landschaft mit dem Dämmerlicht am Horizont, nur auch diese sich immer reicher und naturwahrer entfaltend, da und dort bis in den Vordergrund vorgreifend und Hauptbildteil werdend.

Die Fortschritte in Zeichnung, Modellierung und Bewegungsformen entwickeln sich analog wie auf den übrigen Darstellungsgebieten; dennoch zeigt sich ein mehr, deshalb, weil die meisten Werke der reifen und reifsten Zeit Jacopos angehören. Die Grundsätze für Farben- und Lichtbehandlung sind keine andern; doch macht sich später häufiger als sonst das Bestreben nach einheitlicherer Farbenwirkuug geltend, womit das Zurücktreten der Einzelfarbwerte, eine größere Bedeutung der Mitteltöne und ein weniger fleckiger und pastoser Farbenauftrag zusammenhängt. An Stelle des überirdischen Lichtes ist wieder das Außenlicht getreten. Jenes ist entweder ganz verschwunden oder in zweite Linie in den Hintergrund gedrängt, und behauptet nur noch in den seltener gewordenen Nachtstücken sein volles Recht. Analog wie in der Farbengebung geht auch in der Lichtbehandlung zum Schlusse die Absicht auf breitere Lichtverteilung und Lichtwirkung.

Den Werdegang in Bezug auf Eindringen des Genre und der Landschaft in die Darstellung und deren schließlichen Sieg, stellt der Vergleich des verschiedenartig behandelten Themas «die Flucht nach Aegypten» besonders anschaulich vor Augen. Die Darstellung der ersten Manier im Museum von Bassano ist uns noch in der Erinnerung; drei weitere besitzt die Akademie in Venedig (Ven. Akd. Nr. 417, 0,58 × 0,44, Ph. Alinari Nr. 18323; Nr. 420, 0,52 × 0,99 und Nr. 406, 0,43 × 1,06).

Schon im Bassanobilde versucht Jacopo die Gleichberechtigung zwischen Vorgang und Umgebung herzustellen, doch bleibt die Landschaft noch Staffage. Im Bilde Nr. 417 zieht im Vordergrunde einer weiten Ebene, nun allein und nur von den in der Palme sich wiegenden Putten begleitet, die heilige Familie eilig an uns vorüber — die Erinnerung an Dürers poetische Flucht durch die Waldeinsamkeit taucht unwillkürlich auf —; Figurengruppe und die naturgetreuere Landschaft verbinden sich weit einheitlicher, Auffassung und Ausschmückung gehen schon mehr ins

Genrehafte. Die «Ruhe auf der Flucht» (V. A., Nr. 420) zeigt uns die Szene nun kleinfigurig, und weiter in den Bildhintergrund zurück geschoben: In weiter Landschaft rastet Maria mit dem Jesuskinde unter dem an einem Baum befestigten Zelttuch, hinter ihr Joseph; von links naht ein Engel behutsamen Schritts, fern glüht das Abendrot auf; die Landschaft ist Umgebung geworden.

In dem dritten Bilde der Akademie ist die im Hintergrunde sich vollziehende Flucht nur mehr Staffage und Vorwand für die treffliche Tierdarstellung von Hahn und Henne im Vordergrund.

Ganz analog entwickelt sich auch die Darstellung der übrigen Themas der christlichen und alttestamentarischen Legende, wenn auch in ihrer vollsten Konsequenz nicht für alle, und glücklicherweise meist in geschmackvollerer Form als bei der letzten Flucht nach Aegypten. Aus der Ueberzahl können nur die bedeutendsten Erwähnung finden.

In der christlichen Legende sind die beliebtesten Themas «die Verkündigung an die Hirten», «die Geburt Christi» (Ven. Akd. Nr. 415, 0,44×1,12; Rom, Gal. S. Lucca Nr. 66, 1,0×0,77) «die Anbetung der Könige» (Villa Borghese, Rom, 1,25×1,40) «die Anbetung der Hirten» — alle diese durchwegs auch als Nachtstücke behandelt, — die «Tempelvertreibung» die Gastmahlsbilder: «Jesus bei Martha», «Mahl in Emaus» und «die Hochzeit von Kanaan», die den Ausbau in obigem Sinne erfahren.

Die «Tempelvertreibung» der Lond. Natgl. (Nr. 228, 5 St. 3′×8 St. 9′, Ph. Hanfstaengl, Taf. XII, Abb. 27) zählt zu den hervorragendsten Werken Jacopos überhaupt: Ein mit verständnisvollem Raumgefühl nach Breite und Tiefe trefflichst gegliederter und dekorativ bedeutend behandelter Tempelraum; die reiche Figurenszene zum Teil mit ausdrucksvoller Individualisierung, wirksam in den Gegensätzen von Ruhe, gehaltener und flüssiger Bewegung, fast auf dramatischer Höhe stehend, die Farbengebung warm; vor allem aber die Lichtbehandlung von feinstem Lichtempfinden durchdrungen: das Licht, die Komposition sammelnd und diese selbst, wie vom Licht geleitet und bestimmt. Für diese Darstellung hat das betreffs der letzten Weiterentwicklung in der Behandlung von Licht und Farbe Gesagte volle Gültigkeit.

Die erwähnten Gastmahlsbilder, zu denen noch die «der reiche Prasser und der Arme» (Madrid, Prado, Nr. 32, 1,50×2,02) treten, sind alle unter sich nahe verwandt. Der Vorgang, fast immer in die Vorbereitungen zum Mahl und dieses selbst geteilt, spielt entweder in einer Doppelhalle oder in einer Vorhalle, späterhin wird das Mahl ins Freie, in der Regel unter eine Weinlaube, verlegt. Immer dekorativer wird die Ausschmückung, immer reizvoller das landschaftliche Bild. Die Zurüstungen zum Mahl,

dieses, und der reiche Tafelschmuck geben Jacopo Gelegenheit seine vermehrte Geschicklichkeit in der Figurenanordnung, seine Fähigkeit in der Darstellung der Tiere und in der Datailschilderung des Gegenständlichen, wobei Küchen- und Tafelgeschirr dem Lichte seine glänzendste Seite zuwenden muß, in vollem Maße zur Geltung zu bringen. Hervorragend sind die Darstellungen: «Jesus bei Martha» (Flor., Pitti, Ph. Alinari, Nr. 176, Stich von J. Sadeler), ausgezeichnet durch Auffassung, graziöse Bewegungsmomente, Farbe und Licht, ein «Mahl in Emaus» aus der mittleren Zeit in der Sakristei von Castelfranco, besonders warm in der Farbe; ein zweites aus der späteren Zeit (Privatbesitz, Wien, Professor Jasper), das Mahl nun ins Freie unter eine Weinlaube verlegt, mit prächtiger Landschaft, und die «Hochzeit in Kanaan» (Louvre, Paris, Nr. 1425); sehr dekorativ, figuren- und farbenreich, die trefflich behandelte Architektur und die Figurengruppe sehr gut verbunden, mit stimmungsvoller Hintergrundslandschaft. Diese Darstellung, noch mehr als andere auch in der Komposition an Paolo Veronese erinnernd, bekräftigen die Anschauung, daß sich Jacopo späterhin wieder der mehr dekorativen Art seines Freundes nähert. Die Uffizien besitzen einen fast vollkommen ausgeführten, ganz prächtigen malerischen Entwurf zu einem «Mahl in Emaus» (Ph. P. 1879 T. Strange, Florenz) früher Paolo Veronese zugeschrieben, nun aber mit Recht Jacopo zugeteilt. Vergleicht man die verschiedenen Darstellungen des Vorgangs, und erinnert nun sich dabei der ersten in Citadella, aus der die Figur des Wirtes in dem Entwurf genau wiederkehrt, so wird man sich des Riesenfortschrittes bewußt, den die Kunst Jacopos gemacht hat.

Noch mehr als die christliche Legende, wo religiöse Anschauung und Tradition immerhin noch gewisse Schranken auferlegten, begünstigte die des alten Testaments die Ausbildung des Genre und der Landschaft, besonders der letzteren. Nur wenige existieren, in denen der Vorgang nicht ins Freie verlegt ist. Die Darstellung «Gott erscheint Adam nach dem Sündenfalle» (Prado, M., 23, 1,91 × 2,87) leitet ihre lange Reihe ein. Mit Vorliebe verweilt Jacopo bei der Geschichte Noahs, Abrahams, von Tobias, des verlorenen Sohnes, vor allem aber bei der von Moses.

Es ist begreiflich, daß der treffliche Tiermaler den «Einzug in die Arche», ein Thema, das in dem sehr guten Bilde «des Baues der Arche» im k. Schloß von Würzburg vorbereitet ist, mit besonderer Vorliebe behandelt. Ein interessantes Bild aus der Erstzeit der zweiten Manier besitzt das Museum von Padua, aus der reifen Zeit eines das Wienerhofmuseum (Nr. 268, 1,37 × 1,91) nicht von Francesco sondern Jacopo, ein weiteres das Pradomuseum (Nr. 23, 2,07 × 2,63), von Tizian für Carlos II angekauft. Jacopo besaß glänzende Fähigkeiten als Tierdarsteller und

dennoch bedarf das Lob der Einschränkung. Wohl verstand er die gewöhnliche Tierwelt mit voller Naturtreue darzustellen, aber seine Löwen beispielsweise sind nicht weniger hölzern und leblos, als die von Paolo Veronese und andern großen italienischen Künstlern. Was das Tier im Spiel seiner Kräfte, im flüchtigen stürmischen Lauf oder wilden Kampfe bedeutet, ist ihm fremd; diese Schönheiten in voller Anschaulichkeit vor Augen zu führen, blieb einem Nordländer vorbehalten, Rubens. Man denke nur an seine für uns zu einem Vergleich naheliegende «Bekehrung des St. Paulus» oder an seine «Löwenschlacht».

Aus der Reihe der übrigen Darstellungen der alttestamentarischen Legende verdienen besonders Erwähnung «Joseph ward von seinen Brüdern verkauft» (Gal. Parma, Nr. 151, 1,86×1,36), «Moses schlägt Wasser aus dem Felsen» «Mannalese» (Wien, Hfm., Nr. 297 u. 298, 0,82, (0,82$^{1}/_{2}$)×1,14, wohl Pendants), «Des Tobias Heimkehr», sicher eine gemeinsame Arbeit Jacopos und Francescos «Moses am Felsenquell», «die Israeliten in der Wüste» (Dresd. Gal., Nr. 254, 256, 253; 1,79, (1,14), (1,83)×2,77, (1,76), (2,78), Ph. Bruckmann; von 256 der treffliche, sehr freie zeichnerische Entwurf im Münchner Kupferstichkabinett (Taf. XIII, Abb. 28 und Taf. XI, Abb. 24). Der Vergleich von den zwei Dresdenerbildern «Moses am Felsenquell» (Nr. 256 u. 257) zu dem noch das gleichstoffliche Bild der Akademie in Venedig (Nr. 402, 1,08×1,58, Ph. Naya, früher Jacopo, nun Leander zugeschrieben) heranzuziehen wäre, läßt mit besonderer Klarheit die Eingangs besprochenen Fortschritte bis zur Schlußentwicklung in Aufbau, Farbe und Licht erkennen.

Näher erörtert seien aber nur zwei in ihrer Art ganz verschiedene aber gleich vorzügliche Werke aus diesem Gebiete:

«Thamar wird zum Scheiterhaufen geführt» (Wien, Hofm., Nr. 269, 0,66×1,14 oval, Ph. Hanfstaengl, Taf. XIV, Abb. 30) und «die Heimkehr Jakobs» (Venedig, Dogenpalast, Ph. Alinari Nr. 18624; Handzeichnung, stark retouchiert, München Kupferstichkabinett).

Die erste Darstellung zeigt eine Komposition von großzügiger Einfachheit und vollendeter Abwägung der Massen: links der König mit Gefolgschaft, ein Knabe mit Ring und Stab, ein Holz aufraffender Knecht, rechts Thamar von Henkern herangeführt, hinter ihm dicht aufrückend die Zuschauer; beide Gruppen in scharfer Geschlossenheit an die Architektur der Paläste sich aufbauend, in der Mitte die hoch aufwallende dunkle schwere Rauchwolke des Scheiterhaufens, dazwischen der Ausblick auf eine weite öde Ebene, auf der der tiefblaue Himmel eines brütend heißen Sommertags schwer zu lasten scheint. Ein voller Einklang ist erreicht: in der Farbe durch das Vorwiegen der blauen Töne im Figürlichen, zu-

sammenklingend mit dem Blau des Himmels, im Lichte, das in prächtiger Abstufung sich mit sammelnder Kraft über die ganze Bilddarstellung breitet und in der Gesamtstimmung: drückende Schwüle in der Luft und in der Situation.

«Die Heimkehr Jakobs» ist ebenfalls eine Darstellung von voller Einheit: Ein breites, stimmungsvoll mit einer Ruine abschließendes Waldtal einer Wirklichkeitslandschaft öffnet sich gegen ein weites Hügelland. Noch rastet im Tal an einer Quelle ein Teil der Heimkehrenden. Aus der unter der Diagonale gesammelten Masse von Menschen und Tieren hat sich aber der Zug bereits wieder in Bewegung gesetzt und dessen Spitze nähert sich den an Hügel gelehnten heimatlichen Hütten. So prächtig der Aufbau der Komposition, namentlich der Landschaft, so sorgfältig und reich das Detail, und so leuchtend warm, harmonisch und nach der Tiefe des Hintergrunds fein abgestuft die Farbengebung ist, das Trefflichste bleibt die Lichtbehandlung. Die noch tiefer im Tale zurückstehenden Teile der Rastenden fast im Dunkel lassend, legt es sich breit über die Hauptgruppe, leitet dann immer schwächer werdend den Zug in die Ebene; hier nun antwortet das aus dem Nachtgewölk brechende und den Abendhimmel säumende Licht wieder mit stärkeren Akkorden. Diese beiden Werke zeigen Jacopo auf der höchsten Stufe seines kompositionellen Könnens und seiner Ausdrucksfähigkeit in Licht und Farbe, die weitere Entwicklung bedeutet nur mehr ein Ausbau nach der stofflichen Seite.

Von Werken mythologischen Inhalts, deren Verci mehrere erwähnt, wie eine «Diana mit Akteon», «Nymphe auf der Jagd», «Orpheus mit den Tieren» (Stich von J. Ossenbeck), «Marsyas und Apollo», «Herkules am Spinnrocken», «Raub der Sabinerin» und eine «Schmiede Vulkans» sind nur mehr zwei Darstellungen des letzteren Themas, eine in der Pinakothek in Turin (Nr. 587 sig.) eine zweite von Jacopo und Francesco gezeichnete im Kaiser Friedrich-Museum in Posen bekannt: An der Esse vorne links schmiedet Vulkan einen Pfeil für Amor neben ihm, hinter Vulkan Venus und rechts ein Mann, der einen Kupferkessel bearbeitet; ein Knabe legt Geldstücke auf einen Tisch; in Bildmitte ein Mann der einen Blasebalg zieht. Die Darstellung bietet für die Entwicklung nichts, was uns nicht schon aus anderen, bei denen das künstliche Licht eine Rolle spielt, bekannt wäre. Anders die sogenannten «Jahreszeiten- und Monatsbilder», die im gewissen Sinne eine Fortentwicklung der legendaren Darstellungen bilden. Sie ziehen die Tätigkeit des Menschen in seinem alltäglichen, hauptsächlich die des ländlichen Lebens in ihren Darstellungsbereich. Die «Jahrmarktsbilder», die der «Jagd» und des «Karnevals», die die Freuden und Vergnügungen der verschiedenen Zeiten schildern, gehören gleichfalls in diesen Kreis.

In einem Teil derselben bleibt noch die Erinnerung an ihren Ursprung in den nun in den Hintergrund geschobenen kleinfigurigen legendären Szenen wie etwa dem Opfer Abrahams, der Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradiese etc. Ein anderer Teil trägt die Symbolik der Zeiten in den am Himmel erscheinenden Sternbildern; dann schwindet auch dies alles aus der Darstellung und wir haben das reine Genre- und Landschaftsbild vor uns. Zahlreichere Jahreszeiten und Monatsbilder als von Jacopo existieren von seinen Söhnen; doch besitzt die Villa Borghese Rom, vier treffliche «Jahreszeiten» von ihm, ebenso das Pradomuseum und Louvre zwei, und das k. Schloß in Würzburg in der «Spinnerei und Weberei» ein Werk, in der auch die Tätigkeit bei Nacht geschildert wird

Die häufigen Darstellungen «des Sämanns» oder der «Familie des Sämanns» (Ven., Akd., Nr. 405, 0,50 × 0,60), von «Landschaften mit Tieren», (Wien, Hofm., Depot) die «Schäferszenen» kann man als die letzte Konsequenz dieser Entwicklung betrachten.

Eine Anschauung von dieser Art und zugleich einen Begriff wie D. Teniers, von dessen Nachahmung der Bassani späterhin noch die Rede sein wird, den Stil Jacopos in seinen eigenen, übersetzt, gibt uns die getreue Kopie einer Schäferszene Jacopos (Taf. XIII, Abb. 29) in der Lichtensteingalerie in Wien (Ph. Hanfstaengl): Im Vordergrund einer lieblichen Landschaft über die das sinkende Abendlicht noch seine letzten verklärenden Strahlen wirft, ruht auf dem Rasen bequem hingestreckt nahe seiner mit Baumpflanzungen umgebenen Hütte ein Hirte, Schalmeien blasend, ihm zur Seite und um ihn seine kleine Familie und eigene Herde. Eine wahre Idylle mit Anklängen an giorgioneske Stimmung, wenn auch nicht von derselben hohen Spannung. Damit ist die Besprechung von Jacopos Kunstentwicklung zu Ende geführt und es erübrigen nur mehr einige Worte über ihn als Porträtisten.

Das Porträt.

Jacopos Tätigkeit auf diesem Gebiete ist eine verhältnismäßig beschränkte. Seiner Sinnesart mochte es entsprechen, seinem Sohne Leander, dessen Stern als Porträtist schon aufzuleuchten begann, als er selbst am Höhepunkt seiner Entwicklung stand, freiwillig und gern das Feld zu räumen. Darin, daß die Welt einerseits zur schlichten Darstellungsart des Vaters auf andern Stoffgebieten sich hingezogen fühlte, anderseits die mehr pompöse und dekorative Bildniskunst des Sohnes bevorzugte, liegt ein gewisser Widerspruch, und doch ist er nur ein scheinbarer: die frei gewordene Individualität gab eben nun ihren eigensten Neigungen vollen Spielraum, wollte aber hinwiederum die höher eingeschätzte Per-

sönlichkeit auch im Porträt als solche respektiert haben. Daß Jacopo zu individualisieren verstand, haben uns schon seine bisher besprochenen Werke bewiesen, in die er mit Vorliebe berühmte Persönlichkeiten: Barbarossa, Papst Alexander III, Tizian, Veronese und auch sich selbst und seine Söhne als Mitspieler einschob. Seine Schlichtheit und Einfachheit übertrug sich auch auf seine Bildniskunst; dekoratives Beiwerk ist bei ihm selten und es ist nicht Zufall, daß seinen Pinsel weniger die Großen der Welt, sondern mehr die bürgerlichen und Gelehrtenkreise beschäftigten, sie lagen ihm am besten. Die Bildnisse des Girolamo Miami (Museo civico Venedig, Nr. 13) eines Gelehrten (Ven. Akd., Nr. 392, 0,88×0,77) und des Bildhauers Giovanni Bologna (Paris, Louvre, Nr. 1429, 0,61× 0,52) zählen ihrer Auffassung nach zu seinen bedeutendsten Arbeiten.

Er stellt seine Figuren, deren Hände zu zeigen, er gerne vermeidet, meist in Büstenform in Dreiviertelprofil auf einfarbigen, anfangs eigentümlich grünlichbraunen, später meist schwarzbraunen Hintergrund; nur selten ist er mehrfarbig und dekorativ behandelt. Die Entwicklung ging denselben Weg, wie auf den andern Gebieten, doch schränkte sich hier von selbst der zu fleckige und pastose Farbenauftrag ein. Fast kein Porträt ist datiert, für ihre zeitliche Einreihung gibt nur die ihrer Maltechnik Anhalt. In der Erstzeit sind sie wenig plastisch, nicht selten auch zu strichlich und von sehr dünnem Farbenauftrag; besonders charakteristisch ist der stark rötliche Teint des Gesichtes.

Zu den frühesten Bildnissen zählen zwei Männerporträts aus bürgerlichen Kreisen, wie es scheint, Pendants, der Galerie in Bologna (Nr. 695 und 696 je 0,50×0,38) sehr flächig, unbeholfen in der Technik und von rein äußerlicher Individualisierung. Der Erstzeit gehört ebenfalls an das Porträt eines Mannes im pelzverbrämten Kleide mit Pelzmütze — bei Jacopo sehr beliebt — (Mus. Vicenza, Nr. 58 sig.). Fortgeschrittener sind schon zwei weitere Männerporträts derselben Galerie (Nr. 19 und 56). Von den Bildnissen der Pittigalerie Florenz beansprucht das einer im Lehnstuhl sitzenden, alten weißhaarigen Frau in schwarzer Gewandung als eines der wenigen Frauenporträts, besondere Beachtung. Zu den gereiften Darstellungen gehören die schon erwähnten von Gelehrten und Künstlern, das eines Prämonstratensers (Wien, Hofm., Nr. 308, 0,79×0,58, Taf. XV, Abb. 33 u. 34) Leander zugeschrieben, aber der Technik nach sicher von Jacopo, [am besten ersichtlich durch den Vergleich mit einem Porträt Leanders eines andern Ordensbruders (Wien, Hofm., Nr. 274)], und ein Männerporträt (Sammlung Nostitz, Prag, Nr. 16, 0,57×0,47) aus seiner letzten Zeit. Das vorzügliche Bild eines Mannes in farbiger Gewandung (Budapest, Nr. 147, 0,57×4,45, Ph. Hanfstaengl) fällt aus der gewohnten Dar-

stellungsart Jacopos teilweise heraus. Aus den Bildnissen von Senatoren und Nobiles ragen hervor das eines Nobile (Ven., Akd., Nr. 403, 0,60 × 0,54) und nicht minder das eines Prokuratoren von San Marco (Wien, Hofm., Nr. 309, 0,74 × 0,61, Taf. XV, Abb. 32) beide sehr plastisch und von trefflicher Individualisierung, das erstere besonders frei in der technischen Behandlung und für diese bezeichnend. Von den zwei Selbstporträts (Florenz, Uffizien, Ph. Alinari, Nr. 901 und Prado, Madrid, Nr. 30, 0,64 × 0,50, Ph. Hanfstaengl, Taf. XVI, Abb. 36) verdient das letztere wegen seiner vertieften Auffassung den Vorzug.

Das «Konzert» betitelte, zehnfigurige Gruppenbild der musizierenden Familie Jacopos (Florenz, Uffizien, Nr. 595, Ph. Alinari Nr. 900, Kopie Mus. Bassano, Nr. 29, 1,10 × 1,82) interessiert trotz teilweiser trefflicher Individualisierung nur als Familienbild. Kombiniert man aus der Genealogie der Bassani und Vergleichen datierter Bilder, so erscheint das Entstehungsjahr 1586 oder 1587 wahrscheinlich. Vielleicht ist es ein «Brautbild»; Leander heiratete 1587.

Wir haben nun Jacopos umfassende Tätigkeit kennen gelernt. Aus ihr stellt er sich uns nicht als Genie, wohl aber als ein bedeutendes Talent mit all den glänzenden Gaben eines solchen dar, vor allem auch mit der Empfindung dessen, was seine Zeit bedurfte. Sein höchstes Können fanden wir auf allen Stoffgebieten, sein höchstes Empfinden aber doch in den Werken religiösen Inhalts geoffenbart.

FRANCESCO DER JÜNGERE.

FRANCESCOS Lehrjahre bei seinem Vater fielen in eine Zeit, in der dessen zweite Manier, wenn auch noch nicht zur vollen Höhe entwickelt, doch schon klar ausgeprägt war. Aus ihr machte er sich Zeichnung, Modellierung, Bewegungsformen, Farbengebung, Lichtführung und die Grundzüge des formalen Aufbaus, vor allem auch der Landschaft, zu eigen. Wie sehr ihm dies gelang, beweisen in erster Linie die gemeinsam von Vater und Sohn ausgeführten Werke, die der Absicht beider Arten zu trennen, oft kaum überwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen.

Dennoch fördert eine schärfere Betrachtung der Details Unterscheidungsmerkmale zutage, von denen die wesentlichsten kurz angegeben werden sollen. Francesco bevorzugt schlankere Körperformen, besonders im männlichen Akt, er bildet die Gesichtszüge feiner, andererseits vergröbert er wieder die bekannten Fehler der Zeichnung und Modellierung Jacopos (Uebertreibungen von Muskulatur, Adern etc.). Auch er ist ein guter Tierdarsteller; aber sie sind in ihrem inneren Organismus nicht so tief gefaßt. Seine Hunde und Schafe tragen breitere kürzere Köpfe, ein seidigeres Haar und ein wolligeres Fell. Pflanzen und Gräser zeigen stärker ihr Gerippe, der Rasenboden scheint wie vom Regen abgewaschen, die Bäume streben mehr in die Höhe als in die Breite, ihre Blätter verlaufen spitzer und schimmern häufig silbrig, wie vom Mondlicht berührt. Die Berge verraten durch ihre Furchung ausdrücklicher ihre Konsistenz. Gleichen sich auch die Bewegungsformen bei Jacopo und Francesco, so neigt dieser doch zu noch größerer Lebhaftigkeit. Diese kommt in seiner Vorliebe für flatternde Gewänder, in Bildung des Gefälts, und dem Gekräusel ihrer Umsäumung ebenso zur Erscheinung wie in der für lockiges Haar.

Ferner lassen sich in der prinzipiell gleichen Farbengebung, die an

Leuchtkraft hinter der des Vaters wenig zurücksteht, Unterschiede feststellen. Einzelne Farben ändern ihren Charakter; so nimmt das für Jacopo so bezeichnende veroneserrot bei Francesco gerne einen violetten Unterton an, und die grauen Schattentöne spielen mehr ins gelbliche als bläuliche. Rot dominiert nicht so ausschließlich wie bei Jacopo, auch Mitteltöne und schillernde Farben treten, hauptsächlich späterhin, mehr in den Vordergrund. Damit hängt zusammen, daß Francesco viel häufiger als sein Vater auf eine einheitliche Farbenstimmung hinarbeitet. Dieses Bestreben kommt in einigen Spätwerken, in denen er alles einem Grundton unterordnet, zu vollem Ausdruck. Sein Farbenauftrag ist nicht immer von der gleichen Kraft, besonders im Aufsetzen der Lichter, und zuletzt wird er, wie auch bei Jacopo, weniger fleckartig, weniger pastos, breiter, glatter. Die Behandlung des Lichts ist bei beiden dieselbe und doch macht sich auch hier häufiger das Hinarbeiten nach mehr einheitlicher, breiterer und großzügigerer Lichtwirkung bemerkbar. Kommen diese Absichten nur in einzelnen Werken zum vollen Ausdruck, so kann man doch von einer Weiterentwicklung des malerischen Stils Jacopos zu noch barockererem, wenn man so sagen soll, sprechen, die sich auch in der häufig noch größeren Vernachlässigung der zeichnerischen Form und der lebhafteren Bewegtheit ausdrückt. Es ist wahrscheinlich, daß diese Entwicklung, wenn Francescos Lebenszeit nicht eine so kurze gewesen wäre, noch eine bedeutende Fortsetzung gefunden hätte.

Mit diesen Unterscheidungen ist zugleich in der Hauptsache die Beurteilung der Kunst Francescos gegeben. Nur Weniges ist noch anzufügen. In der Beherrschung des Raumes kommt er dem Können des Vaters mindestens gleich; dies beweisen noch mehr als andere Werke seine Deckengemälde im Dogenpalast, wo er hierin vor ganz neue Aufgaben gestellt wurde. Sie sind ferner ein Beleg dafür, daß es ihm weder an Selbständigkeit noch an Erfindungsgabe und dramatischer Kraft fehlte. Trotzdem er sich als Porträtist kaum betätigte, besitzt er die Fähigkeit der Individualisierung. Die Tiefe, die er dabei nicht selten erreicht, verrät ein starkes, seelisches Empfinden, das sich auch in den reichen Stimmungen seiner Landschaften wiederspiegelt.

Francescos Schaffen umfaßte eine verhältnismäßig kurze Zeit. In das Jahr 1574, des ersten mit seinem Vater gemeinsam signierten Bildes, darf man auch den Beginn seiner selbständigen Tätigkeit setzen: Tafelbilder und Fresken in Bassano und Umgebung, in Enico, Brescia und Bergamo haben daran einen Hauptanteil; daneben gingen zahlreiche von Vater und Sohn gemeinsam ausgeführte Arbeiten. An dem umfangreichen Bilderzyklus für Kaiser Rudolf II, dessen Stoffgebiet und Darstellungs-

art auf einen einheitlichen Plan Jacopos als Grundlage schließen läßt, war Francesco wesentlich beteiligt. Mit der Uebersiedlung nach Venedig um 1582—83 scheint sich seine Kunst noch freier zu entfalten; die Arbeiten für die Kirchen Alle Zitelle, S. Giovanni e Paolo, Il Redentore und S. Giacomo dall' Orio und andere sind Belege hierfür. Um das Jahr 1583 werden die historischen Darstellungen im Dogenpalast begonnen, 1587 sind sie vollendet. (In Sansovino «citta nobilissima etc. Ven. 1581» sind sie noch nicht erwähnt, jedoch in G. Bardi «La destinatione» etc. Ven. 1587.) Die umfangreichste derselben, der Empfang des Dogen S. Ziani nach seinem Siege über Barbarossa, kaum begonnen, mußte von der Hand des Bruders zu Ende geführt werden. Man wird mit der Vermutung nicht fehl gehen, daß mit den Werken für den Dogenpalast auch die Haupttätigkeit unseres Künstlers dessen letzte Lebensjahre durch schwere Krankheitsanfälle getrübt waren, abschließt.

Francesco signiert seine Werke meist in lateinischer Schrift in abgekürzter Form «Franc.^{os} Bass.^{os})» (Fac.[1]). Die Besprechung seiner Hauptwerke folgt derselben stofflichen Einteilung, wie bei Jacopo.

Die Mariendarstellungen.

Francesco pflegt dieses Gebiet weniger als sein Vater, gleichwohl behandelt er alle Themas wie dieser. Für seine «santa conversazione», die er gerne mehrfigurig ausgestaltet, ist das signierte Bild in der Kirche S. Nicolò in Treviso ein Beispiel, für die in ein Repräsentationsbild gewandelte, die für das Stadthaus von Bergamo geschaffene «die Rettoren die Madonna verehrend», für das «Rosenkranzfest» die Darstellung desselben in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig. In Komposition tüchtig ist die allerdings stark nachgedunkelte «Himmelfahrt Mariae» in der Dresdner Galerie (Nr. 279, 1,73 × 1,18, Ph. Bruckmann) auch besonders für Francescos Uebertreibungen der Muskulatur etc., charakteristisch. Geschickter Aufbau, reiche Bewegung zeichnen die «Assunta» in der Kirche S. Liugi de' Francesi in Rom (Leander und Francesco sig.) in der wohl der Hauptanteil Francesco zufällt, aus. Hervorragendes Interesse erweckt der zeichnerische Entwurf zur Darbringung Marias im Tempel — wohl zu dem Altarbilde in «alle Zitelle» Venedig (getuschte Federzeichnung 23 × 30,2 Kunstsammlung der Universität Würzburg) (Taf. XVII, Abb. 37). Die Zeichnung mit Motiven von Tintoretto — die links an der Säule halbknieende Frauenfigur mit dem Kinde ist dem Bilde «der h. Markus befreit den Sklaven» fast strichgetreu entnommen — ist zugleich sicher, frei, kühn und außerordentlich malerisch. Sie allein — wir werden aber

bald noch mehr kennen lernen — würde Francesco seinem Vater als Zeichner mindestens gleichstellen; sie bestätigen aber auch für die Zeichnung, die für die Bilddarstellung aufgestellte Behauptung, daß er den malerischen Stil noch weiter fortentwickelt.

Die Heiligendarstellung.

Auch sie bewegt sich im selben Rahmen, wie die Jacopos. Als Musterbeispiele mehrfiguriger Heiligendarstellungen kann die der «h. Antonius mit sechs Heiligen in Asiago» für die Martyrien das der «h. Katharina» in Florenz (Pitti, 3,30 × 2,14) gelten. Wichtiger als diese sind uns vier Darstellungen, die uns ein mehr von Francescos Eigenart geben, und an und für sich zu seinen bedeutendsten Werken zählen:

Die Pendants des h. «Franziskus» und der «h. Juliana de Falconeriis» (Wien, Hofm., Nr. 288 und 287 je 1,28 × 1,94, Kniestücke, Stich von L. Vorstemann, Ph. Hanfstaengl); ferner «Gabriel erscheint dem h. Johannes Evangelist» (Dogenpalast, Ven., Chiesetta; Ph Anderson, Rom) und «die Predigt des h. Johannes in der Wüste» (Kirche Giacomo dell Orio, Ven., Ph. Anderson, Rom).

Die Bildnisse des h. Franziskus und der h. Juliana — monochrom auf braunen Grundton gestimmt — zeigen diese im ekstatischen Gebete vor dem Kruzifixe. In breiter Masse ergießt sich von oben seitwärts das überirdische Licht über die Gestalten, das Dunkel der Höhle nur schwach aufhellend.

Die Darstellung des «h. Johannes» zeigt den Innenraum einer Halle, die durch zwei offene Fensterbögen die weite Landschaft sehen läßt. Der Heilige, in der Niederschrift der Apokalypse sich unterbrechend, blickt in Begeisterung zum Engel der Offenbarung auf, der aus dem Lichtgewölk von oben mehr niederstürzt als niederschwebt (Tintoretto: h. Markus).

Die Komposition ist trefflich in ihrem scharfen Zusammenschluß der Architektur und der Landschaft, in der Plastik des Figürlichen und Gegenständlichen, und in der Behandlung des Raumes, insbesondere der Landschaft, die mit einer strengen Horizontalen gegen den im Abendrot erglühenden Himmelshintergrund abschließend, in unendliche Weiten zu führen scheint. Zur vollen Harmonie einigen sich die Hauptfarben rot und grün im Figürlichen zu den Begleittönen, dem braun der Architektur und des Gegenständlichen, dem bräunlichgrün der Landschaft und dem bläulichgrün des Himmels. Am hervorragendsten ist aber die Belichtung: Das vom Engel ausgehende kraftvolle Licht trifft, das Halbdunkel der Halle lösend, in mächtig breiten Strahlen den Heiligen, über den Innenraum

hinstreifend, umfängt es diesen gleichsam mit der Architektur, führt dann durch die offenen Fensterbögen weiter gleitend und das Laub des nah herangetretenen Baumes mit silbrigem Schein übergießend, in die tiefer dunkelnde Ebene, wo es dem letzten Aufglühen der Sonne am Abendhimmel begegnet.

Die Predigt des h. Johannes (Taf. XIV, Abb. 31).

Zum vollsten Ausdruck kommt in der selten einfachen und großen Komposition — eine der besten Bassini überhaupt — dies Bestreben mit breiten Licht- und Schattenmassen zu wirken zum Ausdruck. Vor einem dichten dunklen Wald, der nur durch eine schmale Lücke links den Durchblick auf die vom Abendrot umsäumten Berge des Hintergrunds gestattet, gruppiert Francesco in mehreren Oblongen die Zuhörer um den das Heil kündenden; deren äußerste Glieder läßt er immer tiefer im Dämmerlicht untertauchen. Stärker als die räumliche Anordnung sammelt das prächtig abgestufte Licht die andächtige Menge um Johannes, der als hellster Lichtfleck sich von der Schattenmasse abhebt. Findet sich diese Art der breiteren Lichtbehandlung mit Zurücktreten der Einzellichteffekte auch in einigen späteren Werken Jacopos, so doch nicht in so ausgeprägter und zielbewußter Form.

Die Darstellung ist auch im hohen Grade geeignet, das oben über Unterscheidungsmerkmale der Kunst Jacopos und Francescos klarzulegen.

Auch hier kommen wieder zeichnerische Entwürfe zur Sprache. Das Münchner Kupferstichkabinett besitzt eine freie schwungvolle und malerische Tuschzeichnung des h. Franziskus für das besprochene Wienerbild, durch die Unterschrift «Bassano», die sich von der Jacopos wesentlich unterscheidet, noch besonders wertvoll; die Uffizien Florenz einen hervorragend kühnen, in der Lichtbehandlung prächtigen, äußerst malerischen Entwurf einer Gruppe von vier Figuren, möglicherweise eine ursprünglich für die «Predigt des Johannes» bestimmte, jedenfalls für eine ähnliche Darstellung verwendete Datailskizze (Taf. X, Abb. 20 u. 21). Diese beiden Deutungen bekräftigen noch mehr das oben über Francescos Fähigkeiten und über seine malerische Form Gesagte.

Leben und Leiden Christi.

Zahlreich sind die Darstellungen dieses Themas, in denen sich Francesco stärker als sonst, an die des Vaters anlehnt, und auch häufiger direkt kopiert. Seine «Abendmahlszenen» erheben sich nicht über das Niveau Jacopos, das im Prado (Nr. 40, $1{,}51 \times 2{,}14$) zählt noch zu den

besseren. Erwähnung verdienen noch die «Geißelung» (Ven., Akd., Nr. 398, 0,96 × 1,05), die ich Francesco zuweisen möchte, und die «Grablegung» ebendort (Nr. 414, 0,75 × 1,33); die «Kreuzabnahme» in der Brera, Mailand (Nr. 318, 1,58 × 0,75) in einer eigentümlichen Auffassung — Christus wird von den h. Frauen auf Stroh gebettet — zeichnet sich durch den geschlossenen Aufbau und die Konzentration des Bildinhalts aus.

Das prächtige kleine Bildchen der Trinità in der Villa Borghese (0,52 × 0,73, Ph. Alinari) — auf Jacopos Darstellung in der Kirche Trinità Bassano fußend — mit der verstümmelten Signatur (Bas.[s] F.) gehört aus Stilrücksichten (namentlich Körperbildung von Christus, Landschaft, Farbe) nicht Leander sondern Francesco an. In der «Himmelfahrt» der Kirche del Redentore, Venedig, müssen die schwungvolle Ausgestaltung von Christus für den wenig geschickten stufenweisen Aufbau und die Ueberfüllung mit Figuren entschädigen. Die von Kessel gestochene «Auferstehung» interessiert nur, weil sie für die ganz prächtige Darstellung D. Theotocopulis im Prado, in dessen genialen Lichtstil umgeformt, die kompositionelle Grundlage bot.

Legendäre Darstellungen und Weiterentwicklung zum Genre und Landschaftsbild.

Das Frühbild der «Tempelvertreibung» (Dresd. G. Nr. 277, 0,67 × 0,84$^1/_2$ sig., Ph. Bruckmann) zeigt so recht die Hand des noch ängstlich die Art des Vaters Nachahmenden.

In den zum Teil trefflichen Darstellungen: der «Anbetung der Könige» (W. Hfm. Nr. 313, 2,18 × 1,78, Ph. Hanfstaengl) der «Verkündigung an die Hirten» (Kirche della Salute, Venedig), der «Anbetung der Hirten» (Kirche del Redentore Venedig) und den besonders guten Bildern der reiferen Zeit der «Anbetung der Könige» (W. Hfm. Nr. 273, 1,34 × 1,82, Taf. XVII, Abb. 39) «Jesus bei Martha» (Münch. Pin. Nr. 1152, 0,78 × 1,11 nicht von Jacopo sondern von Francesco, gute Replik Ven. Akd.) spiegelt sich der bei Jacopo geschilderte Entwicklungsgang getreu wieder.

Dasselbe gilt für die alttestamentarische Legende. Hier scheinen sich Vater und Sohn, ebenso wie in den Jahreszeiten und Monatsbildern, häufig bei Ausführung der nicht seltenen Zyklen, ja auch von einzelnen Bildern in die Arbeit zu teilen. Zu diesen gehört sicher «des jungen Tobias Heimkehr» (Dresd. G. Nr. 254, 1,79 × 2,77, Ph. Bruckmann). Die bedeutendsten aus ihrer Reihe sind «die Arche Noahs» (Dresd. G. Nr. 253 A, 1,22$^1/_2$ × 1,79$^1/_2$ der Technik nach von Francesco) «Moses am Felsen-

quell» (W. Hfm. Nr. 285, 1,83 × 1,114) «Abraham auf der Wanderschaft» (W. Hfm. Nr. 294, 1,82 × 1,13$^1/_2$) wohl Pendants, und die «Rückkehr des verlorenen Sohns» (Prado, Madrid Nr. 45, 1,47 × 2,0, Ph. Hanfstaengl); dieses nicht von Leander sondern von Francesco, einzelne Figuren wiederholen sich in Francescos Monatsbild (W. Hfm. Nr. 289); zeichnerischer Detailentwurf des die Türe öffnenden Knaben (Uffizien P. 116).

Unter den mythologischen Bildern: «der Schmiede des Vulkans» (Mus. Posen, J. u. F. sig.), dem «Raub der Sabinerin» (Turin, Pinak. Nr. 500, sig.) und dem «spinnenden Herkules» (W. Hfm. Nr. 280, 1,78 × 1,12 sig., Ph. Bruckmann; Detailentwurf der zwei stickenden Frauen und Amors, in Uffizien P. 948) verdient dieses besondere Erwähnung. Es ist eines der wenigen Bilder Francescos aus der Spätzeit mit Verlegung der Szene in einen Innenraum, geschickt im Aufbau und in der Raumbehandlung, schwungvoll und reich in der Bewegung leuchtend in der Farbengebung prächtig in der Lichtbehandlung und auch dadurch von Interesse, daß sich auch hier die Kompositionsweise wieder sehr der Paolo Veroneses nähert. (Taf. XII, Abb. 26.)

Die Jahreszeiten, Monats- und Jahrmarktsbilder tragen, ob sie von Jacopo oder von seinen Söhnen Francesco und Leander stammen, alle denselben Charakter: Typen, Figürliches, Gegenständliches und Landschaftsmotive wandern von einem Bilde zum andern. Die meisten — häufig auch «Landschaftsbilder» betitelt — gehören der Spätzeit Francescos an.

Fast durchwegs sind es sehr gute Bilder, wie die beiden Pendants Oktober und Januar in der Graf Schönborn Galerie, Pommersfelden (je 2,23 × 1,41), die jedenfalls zusammengehörigen Monatsbilder (W. Hfm. Nr. 290 und 291 je 1,11$^1/_2$ × 1,48) und die offenbar wieder einer Serie angehörigen «Landschaft» betitelten Werke (W. Hfm. 295, 296, 277, 270). Zu den hervorragendsten zählt Nr. 270 (0,81 × 1,15) (Taf. XIX, Abb. 40).

Eine idyllische Waldlandschaft mit dem Eindruck voller Wirklichkeit, Figürliches und Gegenständliches kompositionell und farbig trotz der lauteren Töne von rot, grün und grau den breiten Farbenmassen von bräunlichgrün und grün in der Landschaft mehr untergeordnet als gleich gestellt, von zarter Belichtung und poetischem Stimmungsreiz fast von den tiefen Akkorden Giorgiones. Zwei Bilder Francescos sind von besonderem Interesse für seine Art in der Spätzeit: ein mit großer Sorgfalt ausgeführtes «Jahrmarktsbild» (Wien Hfm. Nr. 324, 1,25 × 2,80 sig.) und das Pendant zu dem Nachtstück «der Spinnerei und Weberei» nach dem Bilde Jacopos im Würzburger Schloß, die «Aufführung einer Mauer» (beide im kgl. Schloß Prag, je 1,75 × 1,38 im Format verkleinert, der Stich von

K. Boel gibt für letzteres eine erweiterte Darstellung). Gibt der «Jahrmarkt» eine Anschauung von Francescos mehr ausgeglichener Farben- und Lichtbehandlung seiner Spätzeit, so das zweite, selten frei und kühn in Zeichnung und Modellierung, ganz auf einen rötlichen Grundton gestimmt, von der Art derer, die das Streben nach einheitlicher Farbengebung am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Nachdem wir das Landschaftsbild des Wienerhofmuseums Nr. 270 kennen gelernt haben, bieten uns die an und für sich guten Darstellungen «der Landschaft mit Hirten» (Ven. Akd. Nr. 409, 0,36×0,90) und die «Bauernwirtschaft» (Wien Hfm. Nr. 322, 1,00×0,79) die etwa den «Schäferszenen» und den «Bildern des Sämanns» von Jacopo entsprechen nichts Neues mehr. Ein Rätsel gibt die «Jagd» (Wien Hfm. Nr. 281, 0,76×1,12 Jacopo zugeschrieben, Ph. Hanfstaengl) auf (Taf. XX, Abb. 41). Die Ausführung ungefähr des linken Bilddrittels stammt offenbar von Francesco, der weitere Teil rechts aber verrät in Zeichnung, Modellierung und in der Farbengebung besonders in der einheitlichen grauen Tönung des landschaftlichen Hintergrunds eine ganz andere Hand. Man wäre versucht an holländische Arbeit zu denken; Teniers gibt in seinem Bilde der Gemäldegalerie des Erzherzogs Wilhelm (Münch. Pin. Nr. 929) eine inhaltlich erweiterte «Jagd» als Kopie eines Bassano, wohl Jacopos.

Francescos historische Darstellungen im Dogenpalast.

Der Brand vom Jahre 1577 hatte das große Bild des «Paradieses», von Quariente di Arpo, 1368 gemalt, so stark beschädigt, daß eine Neuausführung durch Paolo Veronese und Francesco Bassano beschlossen wurde. Da aber deren Malweise sich als unvereinbar erwies, wurde die Ausführung Tintoretto übertragen, der dieselbe mit Hilfe seines Sohnes Domenico zu Ende führte. Francesco erhielt andere Aufträge. Diese bestanden aus einer Reihe von Darstellungen meist Schlachtenbildern:

Im «Sala del gran consiglio» das Wandgemälde zunächst der Eingangstür:

«Papst Alexander III überreicht dem zum Kampfe gegen Friedrich Barbarossa sich einschiffenden Dogen Ziani das geweihte Schwert».

Ferner die Deckengemälde:

«Sieg der Kapitäne von Venedig über Philipp Maria Visconti, Herzog von Mailand bei Casalmaggiore 1446»,

«Niederlage des Herzogs Ercole d'Este von Ferrara auf dem Po 1507»,

«Sieg der venezianischen Heerführer Giorgio Cornaro und Bartolomeo d'Alviano über die Kaiserlichen in Cadore 1508»;

ferner im «Sala del Scrutino» «die Einnahme von Padua 1506».

Unverkennbar strebt Francesco in diesen Darstellungen der Art Tintorettos nach, dem es gelang in seinen Schlachtenbildern durch Herausgreifen des entscheidenden Moments des Geschehnisses und der wichtigsten Persönlichkeiten, dieses klar und dramatisch vor Augen zu führen. Erreicht Francesco auch dieses Ziel nicht in so vollendetem Maße, so behauptete er doch auch hier, wo Raumbehandlung und Perspektive ganz neue und erschwerte Anforderungen an ihn stellten, rühmlich seinen Platz neben seinen Mitarbeitern an der Ausschmückung des Dogenpalastes, Tintoretto und Paolo Veronese.

An der Darstellung

«Die Ueberreichung des Schwertes an den Dogen S. Ziani durch den Papst Alexander III»

(Phot. Alinari 13561; Stich von D. Rossetti und G. Zuliani) interessiert uns schon der Schauplatz, der Markusplatz und die Piazetta. Ueber sie bewegt sich vom Torre dell' Orlogio her der feierliche Zug mit dem Papst an der Spitze dem Einschiffungsplatze zu, der hier dem Dogen das Schwert überreicht. Der Zug ist in wirksamen Gegensatz gebracht zu der reicheren Bewegung hier und in der Zuschauermenge links, trotz der Kleinheit und Vielheit der Figuren mit teilweiser trefflicher Individualisierung. In der Darstellung geht die Farbengebung — auf einen rötlichen Grundton gestimmt — mit Geschick wieder auf eine einheitliche Wirkung, die durch die fein abgewogene Beleuchtung unterstützt wird.

Um die Art der die Decke schmückenden Schlachtengemälde kennen zu lernen, genügt die Betrachtung eines. Zu den besten zählt die

«Einnahme von Padua» (Taf. VII, Abb. 13)

(Ph. Anderson, Rom, Nr. 11609 Stich von Zanetti).

Links die steilen Mauern und Türme der Festung, der Verteidiger in letztem verzweifelten Widerstand; von rechts die dicht gedrängten Scharen des Angreifers mit flatternden Fahnen und schmetternden Trompeten hart an die Umwallung herangerückt, Sturmleitern sind angelegt, Kanonen werden herangeschleppt, schon sind die Mauern zum Teil erklommen, Schwerter und Rüstungen erglänzen in dem aus dunklem Gewölk brechenden grellen Lichte der Blitze. Der am meisten dramatische Moment des Vorgangs ist voll erfaßt und kommt in geschlossener Kom-

position von reicher Bewegung in leuchtender Farbengebung und kraftvoller Belichtung zum Ausdruck. Francesco erreicht hier fast den prägnanten Stil Tintorettos.

Das Porträt.

In der Bildniskunst betätigte sich Francesco nur wenig. Die Ursache hierfür ist wohl nicht Mangel an Befähigung, die er in einen übrigen Werken hinreichend beweist, sondern wohl hauptsächlich seine Charakteranlage.

Es sind nur wenig Bildnisse bekannt, fast alle Brustbilder in Dreiviertelprofil auf dunkelbraunem Grund und in farbiger Gewandung.

Drei besitzt das Wienerhofmuseum: das seines Vaters mit der immer wirksamen Pose, Palette und Pinsel in Händen (Nr. 282, 0,80 × 0,72, Ph. Bruckmann) und die zweier Knaben, wohl auch Familienporträts, einer Weinlaub im Haar, und Flöte spielend, der andere mit einem kleinen Hund auf den Armen (Nr. 279, 0,55 × 0,44, Ph. Bruckmann, von Teniers in Miniatur kopiert auf dem Bilde der Gemäldegalerie des Erz. Wilhelm der Münch. Pinakot., Stich von Troyen, und Nr. 284, 0,56 × 0,45). Die Galerie Pitti, Florenz besitzt das Bildnis eines jungen Mannes, die Sammlung Poldi Pezzoli, Mailand (Nr. 2139, 1,08 × 0,81), das Porträt eines Kavaliers aus dem Hause Osmodei, die Uffizien, Florenz sein Selbstporträt (0,71 × 0,58, Ph. Brogi, 2021). (Taf. XVI, Abb. 35.) Dieses ist wohl das am tiefsten gefaßte von allen. Damit wird ihre Zahl wohl nicht vollkommen erschöpft sein, sie genügen jedoch um ihn, auf diesem Gebiet als nicht unbedeutend, erkennen zu lassen.

DIE KUNST LEANDERS.

LEANDERS Art ähnelt wohl der ersten Manier Jacopos, in Wirklichkeit ist sie aber doch mehr eine Uebersetzung von dessen zweiter Art in eigenes Formgefühl, eigenes Farben- und Lichtempfinden. Die Zeichnung ist sorgfältiger, die Linienführung flüssiger, die Modellierung rundlicher aber auch flauer. Auffallende Merkmale für die Untersuchung von Leanders Art von der Jacopos und Francescos sind seine massigeren Formen des Menschenkörpers besonders der Frauen — wie bei Francesco die reichere Bewegung, der Ausdruck der barockeren Form — die starke Rundung des Oberkopfes, die fast parallele Bildung der inneren und äußeren Ohrmuschel. Wie er das Aeußere des Menschen detaillierter behandelt, so auch das Kleid der Tiere, Kontur und Struktur der Pflanzenwelt. Man wird in seinen Darstellungen viel weniger reiche Bewegungsformen finden; auf ihnen liegt mehr lastende Gebundenheit und es fehlt die graziöse Schmiegsamkeit Jacopos und Francescos. Seine Farbengebung ist zwar bestimmter aber weniger leuchtend, lichter, kühler. Bezeichnend hiefür ist namentlich die viel hellere Tönung der Farben veroneserrot, neben dem karminzinnober ebenso häufig Anwendung findet, blau und grau. Der Farbenauftrag ist nicht fleckig, sondern breit und flächig, weniger pastos, und mehr auf Nah- als Fernwirkung berechnet. Seine Luft ist durchsichtiger, sein Licht härter, das Halbdunkel macht einer gleichmäßigeren Lichtverteilung Platz. Im ganzen Stil überwiegt die zeichnerische Form wieder die malerische.

Im Aufbau seiner Kompositionen folgt er den Grundprinzipien Jacopos; dabei entwickelt er ein sehr ausgesprochenes Raumgefühl. In seinem ausgeprägten Sinn für Architektonik übertrifft er vielleicht Vater und Bruder; nicht selten ist aber die Verbindung in seinen Darstellungen zu lose und wirken dieselben leer. An Erfindungsgabe, dramatischer Kraft und Tiefe der Empfindung steht er hinter beiden zurück. Dafür entschädigt einiger-

maßen seine hohe Fähigkeit der Individualisierung, die schon in seinen frühen Werken den tüchtigen Porträtisten verrät. Leanders Stil bleibt, nachdem er einmal geformt ist, abgesehen von der Steigerung der Routine, im wesentlichen derselbe. Deshalb besitzt auch die zeitliche Reihenfolge seiner Werke nicht die Bedeutung wie bei Jacopo und Francesco, zumal er auch gerade in seiner Spätzeit häufig in der Ausführung lässiger und oberflächlicher wird. Doch seien nachstehend einige Anhaltspunkte für zeitliche Einreihung gegeben. Datiert sind nur wenig Arbeiten, viele aber signiert. Er zeichnet in lateinischer Schrift meist «Leander Bassanensis (selten Leander da Ponte) Faciebat (Bass^is F.). Sein erstes signiertes Bild ist die «Beschneidung» in S. Rosà aus dem Jahre 1582 (Ph. Alinari Nr. 20636). Es ist vielleicht kein Zufall, daß er und Francesco 25 Jahre zählten, als sie zum erstenmale ihre Namen unter ihre Werke setzen durften. Diese «Beschneidung» verrät aber viel mehr die Hand Jacopos als die Leanders. Seine Mitarbeit konnte bei der Verschiedenheit des Stils keine so ausgedehnte sein wie die Francescos und wird wohl bald ein Ende gefunden haben. Arbeiten für Bassano und Umgebung füllten hauptsächlich die Zeit bis zu Leanders erstem Aufenthalt in Venedig, der ca. 1583—1586 währte. Dahin war ihm bereits der Ruf eines tüchtigen Porträtisten vorausgegangen; schon jetzt betätigte er sich dort hauptsächlich als solcher. 1587—1593 war er wieder in Bassano. In diese Zeit fallen verschiedene größere Darstellungen, unter andern das «Rosenkranzfest» im Dom, Altarbilder für die Kirche S. Caterina und das «Madonnenbild mit dem Podestà von Bassano», 1590 datiert, für das dortige Rathaus. Nach dem Tode seines Bruders Francescos in Venedig zu dauerndem Aufenthalt dahin übergesiedelt, war dort die erste seiner größeren Arbeiten die «Auferweckung des Lazarus» für die Kirche della Carità. Um 1596 erhielt er die Ritterwürde durch den Dogen Grimani (1595—1606) als Anerkennung für die treffliche Ausführung von dessen Bildnis verliehen. Der nun häufig seinen Werken beigesetzte Titel «eques» oder der Schmuck seines den Darstellungen eingefügten Selbstporträts mit den Insignien des Ritters geben so wenigstens Grenzen der Entstehungszeit. Eine seiner letzten größeren Schöpfungen waren die «des Begräbnisses» und der «Grablegung Mariae» für die Kirche S. Sepolcro Venedig.

Mariendarstellungen.

Dieses Gebiet, im übrigen in derselben Weise behandelt, wie bei Jacopo, erweitert Leander durch eine «Geburt Mariae» und eine «Heimsuchung» in der Kirche Cassiano, des «Begräbnisses» und der «Grab-

legung» und des «Ave Mariä Wunders» in S. Giovanni e Paolo, Venedig (sämtliche bei Sansovino 1604 noch nicht erwähnt also später).

Gemeinsam haftet den genannten ziemlich verschiedenwertigen und teilweise flachen Darstellungen ein Zug ins Pompöse zugleich ins Theatralische an. Eine sehr gute signierte und datierte Madonnendarstellung, in der der Stil Leanders schon ausgeprägt in die Erscheinung tritt, soll uns diesem näher kommen lassen

«Die Madonna mit den hh. Clemente und Bassiano vom Podestà Lorenzo Capello verehrt.»

(M. B. Nr. 27, 1,76 × 2,99; 1590 sig., Ph. Alinari Nr. 20525; Taf. XXI, Abb. 42).

Das Bild zeichnet sich hauptsächlich durch die treffliche räumliche Behandlung besonders der Architektur, klare Form, gute, wenn auch kühle Farben- und Lichtgebung und feine Individualisierung aus.

All das kurz vorher in der Einleitung über die Charakteristiken der Kunst Leanders und deren Unterscheidungsmerkmale Gesagte tritt hier in die Erscheinung. Will man diesen hinsichtlich Raum, Farbe, und Lichtbehandlung noch näher nachgehen, so ist hiezu der Vergleich mit dem uns schon bekanntem Rettorenbild Jacopos in Vicenza und dem, wenn auch andersstofflichen von Francesco «h. Johannes Evangelist» im Dogenpalast besonders geeignet.

Heiligendarstellungen.

Unter den seltenen Einzeldarstellungen von Heiligen ist, auch als Aktstudie, die des «h. Hieronymus in der Wüste» in der Kirche S. Guiliano, Venedig erwähnenswert (1585 sig.). Die «Vermählung der h. Katherina» (M. B. Nr. 35, 3,26 × 1,72 eques sig.) verdient ihres kompositionellen Aufbaus, «die Steinigung des h. Stephan» (Dom, Bassano Taf. IX, Abb. 18) das Wunder der h. Lucia (Kirche S. Giorgio Maggiore, Venedig sig.) «der h. Antonius Almosen spendend» (Kirche S. Corona, Vicenza sig.) besonders ihres guten Kolorits wegen, Beachtung. In der Darstellung des «h. Zacharias» (Kirche S. Cassiano, Venedig) interessieren die sechs Stifterporträts mehr als das übrige. Zu den berühmtesten größeren Werken Leanders gehört die um 1593 entstandene

«Auferweckung des Lazarus»

(Ven. Akd. Nr. 252; 4,03 × 3,5; Ph. Alinari Nr. 3402; Stich von G. B. Jackson; von Napoleon nach Paris gebracht, 1815 wieder zurück).

Ungefähr in Bildmitte Lazarus — ein für Leanders Zeichnung und Modellierung mustergültiger Akt — dem Grabe entsteigend, von Christus

in überhöhender Stellung, gesegnet. Zu beiden Seiten die dicht herandrängenden Zuschauer, in pyramidaler Anordnung rechts in die an einen Hügel sich aufbauende Architektur eingefügt, links in ein Tal mehr eingezwängt. An dieses schließt ein mit Palästen besetztes Hügelland an, dessen Motiv der «Predigt des h. Paulus» von Jacopo entnommen ist, weiter zurück, mit zum hellblauen Himmel aufragenden Bergen endigend. Beabsichtigt ist die Massenentwicklung einer erregt sich heranschiebenden dichten Menschenmenge; für sie sollen die seitwärts sich einschiebenden Hügel den Hintergrund für die Helldunkelwirkungen im Sinne Jacopos abgeben. Erzielt wird aber nur der Eindruck einer schaulustigen eingeengten Menschenansammlung ohne dramatische Bewegtheit, trotz der mannigfachen Typen mit teilweiser trefflicher Individualisierung. Diese aber entbehrt der Tiefe, selbst bei Christus, und einzelne Gestalten wie der Mann im Vordergrunde links mit abgenommenem Hute in der Hand wirken vollends trivial.

Die harte Belichtung wirkt kalt und unmalerisch, die feine Lichtstimmung und Differenzierung wie bei Jacopo wird nicht erreicht. Die Farbengebung ist dagegen für Leander auffallend warm und leuchtend. Viele Detailvorzüge können uns nicht darüber wegtäuschen, daß selbst schon dem Vater gegenüber eine weitere Verflachung der Kunst eingetreten ist.

Leben und Leiden Christi.

Dieses Thema wurde von Leander wenig behandelt, und gerade die bedeutendsten auf dem Gebiete: «die Kreuzigung» im Museum von Bassano, die prächtigen Bilder «die Vorführung Christi» im Prado und der «Trinità» die Villa Borghese, Rom, mußten ihm abgesprochen werden. Auch die treffliche «Grablegung» im Scheine künstlichen Lichts (Münch. Pin. Nr. 1151, 2,00 × 2,12 Taf. XXII, Abb. 43) ist keine selbständige Arbeit, sondern eine vergrößerte teilweise veränderte Kopie des Bildes von Jacopo im Louvre. So gut das Bild, so steht es doch besonders in Farbe und Licht hinter dem Vorbilde zurück.

Ueber den Wert der Abendmahldarstellungen wurde schon gesprochen. Von größeren selbständigen Werken bleibt nur der schon erwähnte «Christus unterm Kreuz» (Dresd. Gal. Nr. 280, 0,81½ × 0,67, Ph. Bruckmann) und eine gute «Grablegung Christi» durch zwei Engel (Mus. Bass. Nr. 32, 1,18 × 0,86). Nicht zu übersehen ist das hier einzuschaltende Bild «Assunto mistico» (Prado Nr. 49, 1,75 × 1,40) eine sehr gute Teilwiederholung von Jacopos «Gloria im Paradiese». Die Hauptarbeit stammt aber wahrscheinlich von Francesco, die Umrahmung mit den Heiligenszenen jedoch von Leander.

Legendäre Darstellungen und Uebergang zum Genre- und Landschaftsbild.

Bezüglich deren Entwicklung, die von der des Vaters vollkommen abhängig war, gilt das früher Gesagte, Leander pflegte aber dieses Gebiet besonders das der alttestamentarischen Legende viel weniger. Für die Art der Umsetzung der zweiten Manier Jacopos in seinen eigenen Stil sind zwei seiner Frühbilder von besonderer Bedeutung «eine Anbetung der Hirten» (Ven. Akd. Nr. 399, 1,15 × 2,23, Ph. Naya, Venedig) und «Moses am Felsenquell» (Ven. Akd. Nr. 402, 0,08 × 1,58, Ph. Naya).

Von den Darstellungen aus der neutestamentarischen Legende sei auf eine «Verkündigung an die Hirten» im Museum von Padua (Nr. 483, sig.) auf das Nachtstück einer «Flucht nach Aegypten» (Madrid, Prado Nr. 46, 0,80 × 0,71) ein «Mahl in Emaus» (Mus. Vicenza Nr. 61) hingewiesen. Von den zwei fast gleichen Darstellungen «des reichen Prassers» (W. Hfm. Nr. 300, 301; 1,31 1,36 × 1,92 1,84) entspricht 300 mehr dem Stile Francescos. Von Bedeutung ist eine «Arche Noahs», getreu nach Jacopo, im k. Schloß von Prag; über die «Schmiede des Vulkans» (W. Hfm. Nr. 315, 1,28 × 2,07) war bereits die Rede.

Leanders «Jahrmarkts-», «Monats- und Jahreszeitenbilder» sind für ihn besonders charakteristisch. Von ersteren, eines im Museum von Neapel, ein sehr umfangreiches in dem von Verona und zwei weitere im Wienerhofmuseum, verdienen das in Verona wegen den vielen Vergleichspunkte mit dem «Markt» von D. Teniers in der Münchner Pinakotek (Nr. 925) und «der Fischmarkt» (W. Hfm. Nr. 321, 1,45 × 2,11 sig., Taf. XXIII, Abb. 44) eingehendere Beachtung.

Der «Fischmarkt» gehört wohl auch zu den Monatsbildern und der Serie (Nr. 286, 292, 293) der Wienergalerie an. Er zeigt uns sehr anschaulich Leanders Art auf diesem Stoffgebiet. Der Aufbau der Gruppen von Käufern und Verkäufern vor der Kirche links, und dem stattlichen Haus mit den Buden rechts beweist den engen Anschluß an die Grundlagen der Komposition Jacopos und gibt zugleich Gelegenheit zu eingehenden Detailstudien an Menschen, Tieren und Gegenständlichem bezüglich der Unterschiede zwischen beiden. Die Nebenszenen des Brautzugs, der Predigt unter einer offenen Halle, der ländlichen Arbeiten in einem Hofraum zeigen Leanders Vorliebe für reichere Ausschmückung derartiger Darstellungen und sein ausgesprochenes Raumgefühl. Dies kommt noch mehr zum Ausdruck in der ihm eigentümlichen Weise der Landschaftsdarstellung, wie er die weit zurückgeführte Ebene mit hohen Bergen abschließen, diese aber gegen den Horizont wieder stufenweise

abfallen läßt, so den Eindruck sehr großer Tiefe erreichend. Dieser Eindruck wird noch durch die klare Luft verstärkt anderseits wieder durch die trüb bläulichgrüne Färbung des Himmels beeinträchtigt. Prächtig eignet sich aber seine kalte Farben- und Lichtstimmung für sein «Januarbild» (W. Hfm. Nr. 278, 1,46 × 1,90). Zur gleichen Serie gehören wahrscheinlich die guten Bilder «April» und eine «Landschaft» (W. Hfm. Nr. 305 u. 304, 1,46 1,45 × 1,59 1/2 × 1,60). Ebenso zählt die «Karneval» betitelte Darstellung (W. Hfm. Nr. 320, 1,45 × 2,11 sig., Ph. Hanfstaengl) (Taf. XXIV, Abb. 45) zu den Monatsbildern. Der Karnevals, tofflich Leander sehr gelegen, gehört kompositionell und farbig zu den bestgelungenen aus dieser Reihe: Ein offener Platz — augenscheinlich der obere Marktplatz von Bassano —, auf ihm Verkaufszenen und reich bewegtes fröhliches Maskentreiben, an den Fenstern und Balkonen und selbst auf den Dächern der Häuser belustigte Zuschauer. Das Bild ist farbig reich belebt und von sehr feiner Lichtbehandlung. Daß Leander in dem Bilde der «Spinnerei und Weberei» (W. Hfm. Nr. 307, 1,30 × 0,86 sig.) — dem Gegenstück zum «Sommer» (W. Hfm. Nr. 314, 1,30 × 0,86) den Vorgang im Gegensatz zu Jacopo und Francesco nicht bei Nacht, sondern beim Lichte des sinkenden Tages darstellt, und die reiche Ausschmückung des Hintergrunds mit Einzelszenen ist für seine Art bezeichnend.

Die Darstellungen «ländliche Arbeiten» (Prado M. Nr. 55, 1,20 × 1,51) und die «Familie des Säemanns» (Florenz Pitti Nr. 175, 0,50 × 0,71 Ph. Alinari Nr. 175) eine Kopie nach Jacopo, können auch bei Leander als Schlußentwicklung auf diesem Gebiet gelten.

«Historische Darstellungen im Dogenpalast.»

An der Ausführung der Deckengemälde beteiligte sich Leander nicht. Auch sind es keine Schlachtenbilder, die er ausführte, sondern zwei Wandgemälde mehr repräsentativen Inhalts, die keinen Anspruch auf dramatische Bewegtheit stellten.

Auf das erste derselben «im sala del maggiore consiglio»

«Papst Alexander III überreicht dem Dogen S. Ziani die geweihte Kerze»

(Stich von Rosetti und Zuliani; Ph. Anderson Rom)

eine feierlich pompsöse Darstellung, die Leander hauptsächlich für seine Porträtkunst ausnützte, soll nicht näher eingegangen werden.

Noch mehr als in dieser konnte Leanders Vorliebe für das Zeremoniöse, für Prunk- und Prachtentfaltung und sein Können als Bildnismaler sich in dem großen eine ganze Längswand der «sala del consiglio dei dieci» füllenden Bilde entfalten:

«Der Papst Alexander III empfängt den Dogen
S. Ziani nach dessen Sieg über Kaiser Friedrich Barbarossa.»
(Ph. Alinari Nr. 13578—80).

Unter dem Jubelgeschmetter der Trompeten, bewegt sich unter den mit schweren Purpurvorhängen geschmückten Säulen des Palastes hervor der Zug der Kardinäle, kirchlichen Würdenträger, der Papst an der Spitze dem Meere zu. Ungefähr in Bildmitte geschieht der Bewegung Einhalt; hier empfängt der siegreiche Doge, der eben gelandet, den Segen des Papstes. Hinter ihm reihen sich die Kapitäne, die Träger der erbeuteten Fahnen, Truppen zu Fuß und zu Pferd, deren Trommelschlag und Fanfarengetöne dem der Empfänger antwortet, weiter rechts vollendet sich die Ausschiffung von Kriegsvolk und Material. In der Komposition fesseln besonders Gegensätze und Ueberleitung der ins Stocken geratenen Bewegung links, zur gehaltenen Ruhe in Bildmitte und wieder zur geschäftig lebhaften Bewegung rechts. Die größte Sorgfalt ist auf die Ausführung des mittleren Teils verwendet, der auch farbig in den Haupttönen von rot, grün, weiß im stärksten betont, einzelne hervorragende Charakterfiguren enthält. Daß das Bild von Francesco begonnen wurde, wurde schon erwähnt. Seine Hand verrät sich in dem Teile vom Reiter auf dem Schimmel nach rechts. Eine absolut scharfe Begrenzung ist natürlich nicht möglich. Für Francesco sprechen hier vornehmlich die Details der Körperbildung, der Pflanzen, der Waffen, die Behandlung des Wassers, die Art der Bewegungsformen und die Farbengebung.

Damit sei die Betrachtung über Leanders größere Darstellungen zum Abschluß gebracht; wir kommen nun zu dem Abschnitte seiner Kunst, in dem der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt, zu dem des Porträts.

Das Porträt.

Die Kunst der Individualisierung gilt von jeher als Höchstausdruck malerischen Könnens. Kein Gebiet wird aber auch von der Strömung der Zeit stärker beeinflußt, als das des Porträts; sie vollzieht jedoch anderseits wieder das Amt ausgleichender Gerechtigkeit. Damit erklärt sich zu Genüge, daß die von seinen Zeitgenossen mit uneingeschränktem Beifall aufgenommenen Bildnisse Leanders uns heute zum großen Teil als zu anspruchsvoll und manieriert erscheinen.

Leanders Bildniskunst knüpft an die Tizians und Tintorettos an. Durch ein Zuviel in der Realistik, seltener in der dekorativen Ausstattung, selbst in der Farbe, kommt er häufig zu einer manierierten oder we-

niger einheitlichen Bildwirkung. Da, wo er einfach bleibt, erreicht er auch seine Höchstleistung.

Dreiviertelprofil ist die Regel, das Kniestück bevorzugt, die Farbe des Hintergrunds variiert. Leander zeigt gerne die Hände, die nicht ohne Ausdruck sind. Später verliert die verfeinert gebildete Hand, ähnlich wie bei van Dyck, häufig ihre Individualität. Nur wenige Bildnisse sind signiert, mehr datiert. Für die Dogen- und Senatorenbilder gibt häufig deren Amtszeit wenigstens ungefähren Anhalt für die Bestimmung der Entstehung.

Nur einzelne Typen aus der Ueberzahl von Leanders Bildnissen seien herausgegriffen und auf die bedeutendsten hingewiesen.

Die Bildnisse seiner Erstzeit, von denen das Museum ein Vicenza eine Reihe Männerbildnisse in schwarzer Gewandung auf schwarzem, rostbraunem Grunde besitzt (Nr. 21, 49, 57) sind wohl etwas flächig, zeigen aber eine noch ungekünstelte einfache Ausdrucksweise: Eines der besten ist das 1581 datierte Porträt des Senators Andrea Frigerini im Museum von Padua (Ph. Alinari 19456). In der Auffassung noch etwas derb und ohne die feine Durchbildung namentlich auch in der Belichtung, wie die Bildnisse der späteren Zeit, ist der hohe Würdenträger doch durch Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck des mächtigen Kopfes und der hohen Stirn, den scharfblickenden grauen Augen und den etwas gekniffenen Mund trefflich charakterisiert.

Einigermaßen zu stark belastet durch die Anhäufung von Gegenständlichem auch durch die, wenn auch nicht unharmonische, Vielfarbigkeit des Hintergrunds erscheinen die sonst sehr guten Porträts des Kardinals D. Tuscu (1598—1630) (W. Hfm. Nr. 302, 1,23×0,98 Ph. Bruckmann) und des in einem Buche blätternden — eine bei Leander sehr beliebte Pose — Prämonstratensers (W. Hfm. Nr. 274, 1,15×1,07) Taf. XV, Abb. 34. Auf die besondere Geeignetheit dieses Porträts zum Vergleich mit der Art Jacopos wurde bereits hingewiesen.

Ganz im Genremäßigen geht das etwas harte Bildnis im (W. Hfm., Nr. 271, 0,93×1,17, Ph. Bruckmann); ein Kaufmann mit seiner Frau von einem Geschäftsfreund Geld einnehmend und buchend, wobei auch der Pinscher auf dem Zahltische nicht fehlt. Stark manieriert ist schon das eines Edlen (Museum Vicenza Nr. 49), der den Spazierstock in der Linken, die Rechte am Degenknauf, dahinschreitet, neben ihm sein Töchterchen mit Blumen in der Hand, in der technischen Ausführung namentlich in Farbe aber sehr gut.

Den Manierismus treibt auf die Spitze, das sonst treffliche Bildnis eines sezierenden Arztes, der die Muskeln und Sehnen eines Leichnams mit schon geöffnetem Brustkorb bloßlegt. (Gal. v. Schwerin Nr. 838 eques sig.)

Zu den bedeutendsten Porträts Leanders überhaupt und denen zu-

gehörig, wo er dem einfach großen Stil Tizians am nächsten kommt ist das des Dogen M. Antonio Memmo (1612—1615) im Museum von Padua (Taf. XXV, Abb. 46) (Inschrift mit Todesdatum 1615: Ph. Alinari) weniger gute Repliken Akd. Vend. (Nr. 229, 1,14 × 0,87) und im Städelschen Institut Frankfurt (Nr. 48, 1,108 × 0,988), bisher als Palma Giovane geführt). Ein hervorragendes Bildnis; vornehm in der Auffassung, plastisch und räumlich, in Farbe leuchtend und harmonisch — das silbergrau, mit gold und rot durchbrochen, die Gewandung des Dogen ist auf verschieden getöntes Rot des Hintergrunds gestellt, in Licht und Schatten fein abgewogen, von trefflicher Charakteristik des verschlossenen sorgenden Lenkers des venezianischen Staatswesens.

Von den wenigen Frauenporträts ist das einer kränklichen Frau, ziemlich manieriert in der Haltung, im Museum von Vicenza und das der Gattin des Dogen P. Cicogna, Laura Morosini, Pendant zu dessen eigenem Bilde (Dresd. Gal. Nr. 282. 283 je 1,34 × 1,11 1/2 sig.) bemerkenswert. Hier soll auch die Erwähnung einer porträtähnlichen ziemlich derben Darstellung einer «Lukretia» (Ak. Ven. Nr. 407, 1,16 × 0,88, Ph. Anderson, Rom; schlechtere Replik im Museum von Vicenza) Platz finden. Beachtung verdienen des weiteren die Porträts: «Lionardo Armano» (M. P. Nr. 1150a, 1,38 × 0,95 sig., Ph. Bruckmann) «ein schreibender Mann» (Dres. Gal. Nr. 283, 0,92 × 1,07 1/2 eques sig., Ph. Bruckmann), besonders: «ein junger Mann, Laute spielend» — in der rechten Bildecke der prächtige Kopf eines Hundes (Sammlung der Prinzessin C. Lubomirska Krakau equ. sig., Ph. Bruckmann), — die Bildnisse einer Unbekannten und des Patriarchen Tiepolo (1619—1630) eines seiner letzten (Ven. Akd. Nr. 251 1,12 × 1,23 u. Nr. 389, 0,88 × 0,75) endlich sein Selbstporträt (Florenz Uffizien, Ph. Alinari 1798).

Das Selbstporträt des Künstlers führt uns auf seine zeichnerischen Entwürfe, von denen bisher noch nicht die Rede war. Eine ziemlich schwächliche und grobe Bleistiftzeichnung des Museums in Bassano gilt als solches. Weit besser freier und kraftvoller ist ein zweiter Entwurf (225 × 180 Taf. XVII, Abb. 38) im Museum Darmstadt auf rötlich grauem Papier in schwarzer und weißer Kreide, Rötel in Gesicht und Händen, mit aufgeklebtem Zettel «ritratto del Cavaliere Bassan fatto di suo mano». Wieder flauer ist ein getuschter Entwurf eines Reiters auf schwerem Schlachtroß. (Taf. X, Abb. 22.)

Die Zeichnung der Ansicht von Bassano von Francesco 1583 begonnen, von Leander 1610 vollendet, in der aber die Handschrift beider deutlich zu unterscheiden hat mehr historisches Interesse. Unverkennbar tritt aber aus den zeichnerischen Entwürfen hervor, daß er auch hierin an Kühnheit, Kraft und malerischer Auffassung hinter Jacopo und Francesco zurücksteht.

GEROLAMO.

GEROLAMO ist zumeist nur als Kopist der Werke seines Vaters, dessen zweite Manier er nachahmt, bekannt; doch geht schon aus den Notizen Vercis, der verschiedene Werke, auch Fresken von ihm anführt, sowie aus seinem Testamente hervor, daß er als selbständiger Künstler in ausgedehnterem Maße tätig war, als man gemeinhin annimmt. Steht er an Können hinter seinen Brüdern Francesco und Leander zurück, so spricht eine hohe Wertschätzung seiner Zeitgenossen für ihn als selbstständigen Arbeiter daraus, daß er für die letzten Jahre seines Lebens in Venedig angesiedelt, mit Aufträgen für einige Kirchen daselbst betraut wurde, für seine Tüchtigkeit als Kopist, daß berühmte Kunstkenner seiner Zeit, wie der Herzog von Mantua und andere, Werke seiner Hand für solche Jacopos hielten.

Wir selbst erhalten hiefür einen Beweis in der «Geburt Christi» (W. Hfm., nicht katalogisiert) einer fast ganz getreuen Kopie des Bildes von Jacopo (Mus. Bass. Nr. 7) mit Fortfall des oberen Teils. Beim ersten Anblick ist die Täuschung eine vollkommene. Freilich deckt eine nähere Untersuchung Fehler und Uebertreibungen in Zeichnung und Modellierung, eine Verringerung der plastischen und räumlichen Wirkung, der Leuchtkraft der Farben und der so feinen Lichtstimmung Jacopos auf.

Von seiner selbständigen Kunst geben die Altarbilder in Bassano, Cismone, Crespano, Cartigliano und S. Fortunato, nahe bei Bassano, meist Madonnen und Heiligendarstellungen, zum Teil signiert, Zeugnis. Eine der besten ist

«Die Madonna mit den hh. Barbara, Justina und Markus»

(Kirche S. Giovanni, Bassano, Ph. Alinari Nr. 20533 sig.).

Vor einer Balustrade die h. Barbara in Mitte der beiden anderen Heiligen stehend, links ein turmartiger Aufbau von zwei Kanonen flankiert — das Bild war eine Siftung der Bombardiere Bassanos — rechts gleich hochaufragend ein Baum dessen Zweige sich mit der Glorie berühren. In dieser thront die Madonna mit dem Jesuskind, umgeben vom schwargrauen Gewölk, das sich tief auf die vom Abendrot umsäumten Berge herabsenkt.

Die Komposition, nicht ohne Schwung, lehnt sich stark an derartige Werke Jacopos an; Zeichnung und Modellierung sind gut, wenn auch nicht fehlerlos. Die leuchtend warme Farbengebung und feine Lichtführung strebt der Art Jacopos in der «Taufe der Lucilla» nach, wenn auch nicht mit vollem Erfolg.

Die Darstellung muß als eine sehr gute, die namentlich auch teilweise eine treffliche Physiognomik besonders des h. Markus und des Stifters aufweist, bezeichnet werden. Von Werken auf anderen Stoffgebieten ist außer einem «Mahl in Emaus» (Brera, Mailand) unter seinem Namen kein weiteres bekannt. Doch spricht das Testament von verschiedenen; sie gehen wohl meist unter dem Namen der Schule, einige vielleicht auch unter dem Jacopos und Francescos. So möchte ich «die Sintfluth» (W. Hfm. Nr. 265, 1,33×1,65 Taf. XXII, Abb. 47), dort Francesco zugeteilt, Gerolamo zuweisen. Die Farbengebung, auch einzelne Typen sprechen vornehmlich dafür.

Giambattista.

Ueber Giambattista, dem als Künstler weitaus schwächsten der Söhne Jacopos ist nicht viel zu sagen. Er war fast ausschließlich als Kopist tätig. Bei den zwei sicher beglaubigten Altarbildern in S. Rosà fällt der Hauptanteil dem begabteren Mitarbeiter Luca Martinelli, dessen Name als einer der besten Schüler Jacopos schon einmal genannt wurde, zu. Sein einziges bekanntes selbständiges Werk

«S. Leonhard in Wolken, zu seinen Füßen die hh. Johann Evangelist, Rocchus, Antonius als Abt»

(M. B. Nr. 36, 1,48×0,91 1598 sig.) (Taf. VI, Abb. 11).

stark restauriert, ist eine unbedeutende Arbeit. Lose in der Komposition, schwach in Zeichnung und Modellierung erfreut sie nur durch die warmen Farben, soweit sie als ursprünglich zu erkennen sind, und durch zum Teil gute Individualisierung (S. Antonio).

SCHLUSSWORT.

AUF die übrigen Schüler Jacopos näher einzugehen verbietet sich. Eine Zusammenstellung von Dr. G. B. Cervellini (Boll. del M. Bass. anno III, 1906 Nr. 3) gibt eine Uebersicht ihrer signierten Werke. Als für alle gültige Kennzeichen lassen sich aus ihren Arbeiten herauslesen: eine Verflachung des ganzen Stils, eine Trübung der Farbengebung und ein immer mehr sich breitmachender Eklektizismus. Paolo Veronese, Giorgione, Tintoretto, Tizian kommen dabei hauptsächlich in Frage. Das museo civico in Venedig besitzt dafür in einer «Tempelvertreibung» (Nr. 70), in einer «Verkündigung an die Hirten» (Nr. 71), und in zwei Stillleben (Nr. 74, 75) treffliche Beispiele, doch noch mehr im guten Sinne. Schlechte Nachahmungen oder Kopien konnten wohl im allgemeinen den Namen der Bassani schädigen, aber den wahren Wert der guten Werke, wie ihn auch die großen Künstler der Zeit wie Tizian — der selbst zum Vermittler der Bildereinkäufe an den König von Spanien wurde — Tintoretto, Paolo Veronese etc. einschätzten, nicht herabsetzen. Auch der Einfluß, den die Kunst der Bassani auf die des Auslands übte, ist ein Maßstab. Rubens stand mit Bewunderung vor der Gloria im Paradiese, D. Teniers kopierte nicht nur ihre Werke, sondern machte sich auch Motive aus ihnen zu eigen, und sicher bleibt auch Elsheimers Kunst nicht ganz unberührt von der Kenntnis ihres Helldunkels. In Spanien erstanden in Vicente, besonders in Orrente, dem Schüler D. Theotocopulis (el Greco) befähigte Nachahmer. Weniger bekannt ist, daß auch in Deutschland alsbald ein solcher auftrat. Der Maler Menzenberg malte schon im Jahre 1588 im Auftrag des Erzbischofes von Salzburg zwei große Darstellungen im Stile Jacopo Bassanos, die sich nun im kgl. Schlosse zu Prag befinden.

Die außerordentliche Verbreitung, die die Werke der Bassani durch die Stich- und Schabkunst erfuhren, ist nicht nur ein Beweis für deren hohe Ein-

schätzung allein; sie wirkte auch selbst befruchtend auf diesen Zweig der Kunst, und Stecher wie Hollar, J. Callot und andere schöpften direkte Anregung aus ihnen. So spinnen, wie wir sahen, in den Anfängen, im Werdegang hinsichtlich Form und Inhalt und in den Nachwirkungen der Schöpfungen der Bassani die Fäden zwischen deutscher und italienischer Kunst hin und her. Ihre Bedeutung liegt aber nicht nur nach der rein künstlerischen Seite, auch in kulturhistorischem Sinne beanspruchen sie als Ausdruck der Zeitströmung wesentliches Interesse.

Der Zweck unserer Abhandlung, die hiemit zum Abschluß gelangt, ist erfüllt, wenn es gelang, die weniger bekannten Seiten der Kunst der Bassani zugänglich zu machen und für weitere Forschung Anregung zu geben.

BERICHTIGUNG.

S. 24, Zeile 12 von oben lies statt Bartolomeo, Benedetto geb. um 1470, gest. um 1547.

QUELLENANGABE.

C. Ridolfi: Le maraviglie dell' arte, Venezia 1648.

G. B. Verci: Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, Venezia 1775.

O. Brentari: Il Museo di Bassano illustrato, Bassano 1881.

F. Sansovino: Venetia città nobilissina et singolare a) Venetia 1581, b) ampliata di Stringe, Venetia 1604.

G. Bardi: Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti novamente nelle sale dello Scrutino e del Gran Consiglio, Venetia 1587.

G. Gerola: Der l'elenco delle opere dei pittori da Ponte (Nel periodico, Atti del R. Istituto veneto di lettere, scienze ed arti; tomo LXV, Venezia 1906).

G. Gerola: Catologo dei dipinti del Museo civico bassanese (Bolletino del Museo civico di Bassano anno III (1906).

G. B. Cervellini: Per un elenco delle stampe dapontiane (Bolletino del Museo civico di Bassano anno IV (1907).

G. B. Cervellini: Ancora per l'elenco delle opere della scuola pittorina bassanense (Bolletino del Museo di Bassano III, 1906).

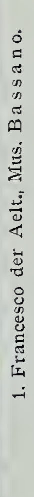
Paolo M. Tua: Contributo a l'elenco delle opere dei pittori da Ponte (Bolletino del Museo civico di Bassano 1907.)



TAFELN.



Taf. I.



1. Francesco der Aelt., Mus. Bassano. n. Ph. Alinari.

2. Jacopo, Mus. Bassano. n. Ph. Alinari.



3. Jacopo, Mus. Bassano.

1534.

n. Ph. von Alinari.





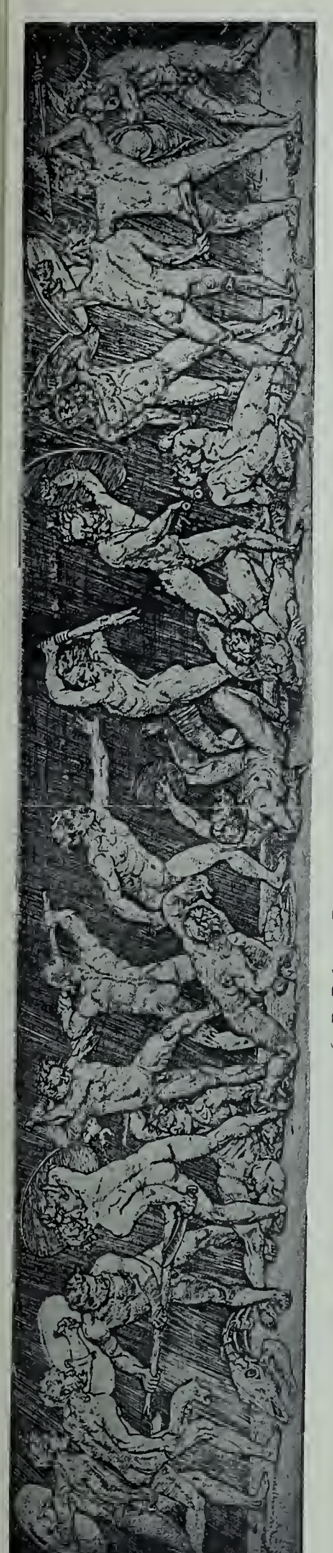
4. Jacopo, Kirche in Cittadella (Veneto). n. Ph. Alinari.



5. Jacopo, Haus Michieli, Bassano.

n. Ph. von Alinari.





6. B. Beham (B. 16), Kupferstichkabinett, München.





7. B. Beham (B. 21), Kupferstichkabinett, München. 8. S. Beham, Kupferstichkabinett, Dresden.



9. B. Beham (B. 13), Kupferstichkabinett, München.



Taf. VI.



10. Jacopo, Mus. Bassano. n. Ph. Alinari.

11. Giambattista da Ponte, Mus. Bassano.

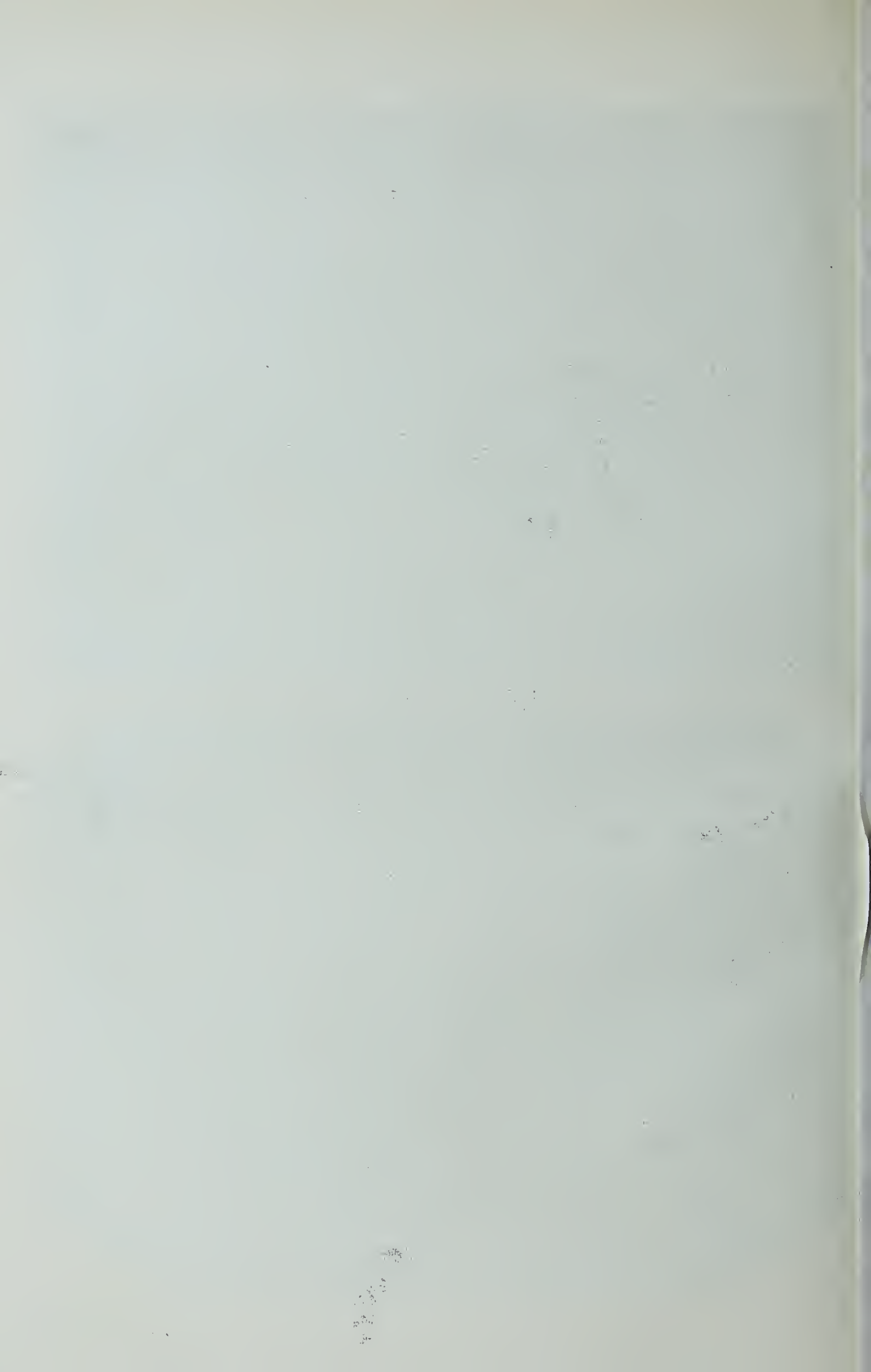




12. Jacopo, Hofm. Wien. 276



13. Francesco d. J., Dogenpalast Venedig. n. Ph. Anderson, Rom.





14. Jacopo, London, ~~Nationalgalerie~~.

15. Jacopo, Mus. Bassano.

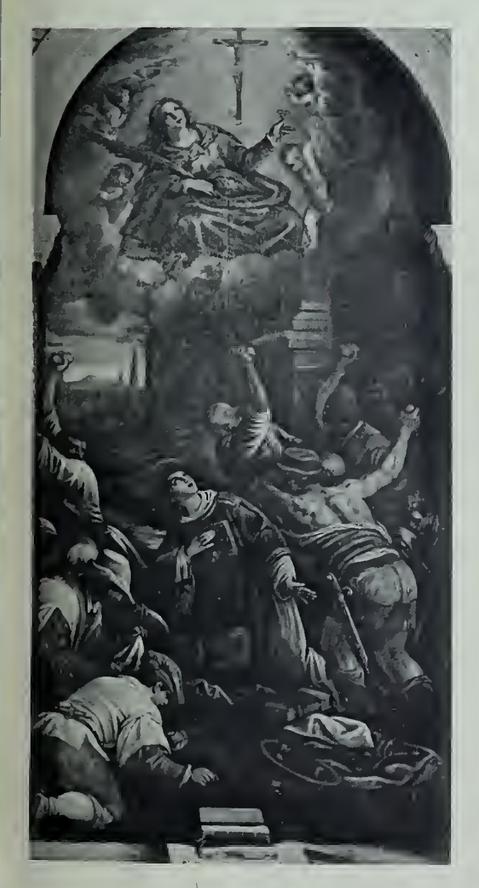




16. Jacopo, S. Teonisto, Treviso.



17. Jacopo, Gal. Dresden.
n. Ph. v. Bruckmann, München.



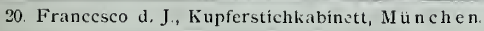
18. Leandro, Dom, Bassano.



19. Jacopo, Wien, Hofm. 315







20. Francesco d. J., Kupferstichkabinett, München.



21. Francesco d. J., Uffizien. n. Ph. von Th. Strange, Florenz.



22. Leandro, Kupferstichkabinett, Dresden.



23. Jacopo, Mus. Darmstadt.





24. Jacopo, Kupferstichkabinett, München.

25. Jacopo, Städelsche Institut, Frankfurt.





26. Francesco d. J, Wien, Hofm. 280 n. Ph. von Bruckmann.



27. Jacopo, London, Nationalgalerie. n. Ph. v. Hanfstængl.

p. 41

Wart Arslan thinks this is either a copy of Jacopo by Gerolamo or Jacopo & Gerolamo in collaboration.





28. Jacopo, Gal. Dresden. n. Ph. Bruckmann.



29. D. Teniers, Lichtensteingalerie Wien. n. Ph. Hanfstængl.



Taf. XIV.

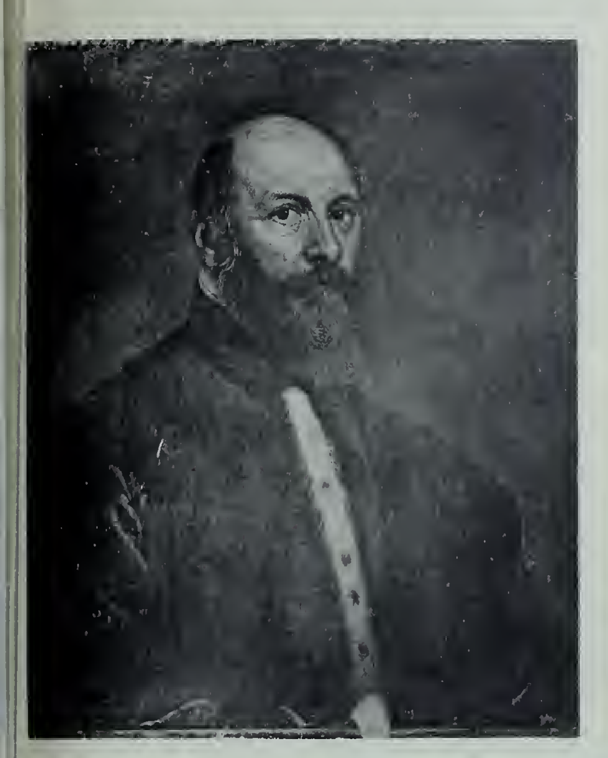


30. Jacopo, Hofm. Wien. n. Ph. Hanfstængl.



31. Francesco d. J, S. Giacomo dell' Orio, Venedig. n. Ph. Anderson.





32. Jacopo, Wien, Hofm. 309.



33. Jacopo, Wien, Hofm. 308.



34. Leandro, Wien, Hofm. 974



n. Ph. G. Brogi, Florenz.

35. Francesco d. J., Pitti, Florenz. Selbstbildnis.

n. Ph. Hanfstængl.

36. Jacopo, Prado, Madrid. Selbstbildnis.



38. Leandro, Mus. Darmstadt. Selbstbildnis.

37. Francesco d. J. Kunstsammlung der Universität Würzburg.





39. Francesco d. J., Wien, Hofm.



Taf. XIX.



40. Francesco d. J., Hofm. Wien.





41. Francesco d. J.?, Wien, Hofm.

n. Ph. von Bruckmann.





42. Leandro, Mus. Bassano.

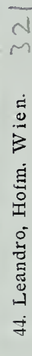
n. Ph. Alinari.





43. Leandro, München, Pinakothek.





44. Leandro, Hofm. Wien.





45. Leandro, Wien, Hofm.

n. Ph. von Hanfstængl.





46. Leandro, Mus. Padua. n. Ph. von Alinari.



Taf. XXVI.



47. Gerolamo da Ponte, Wien, Hofm.

